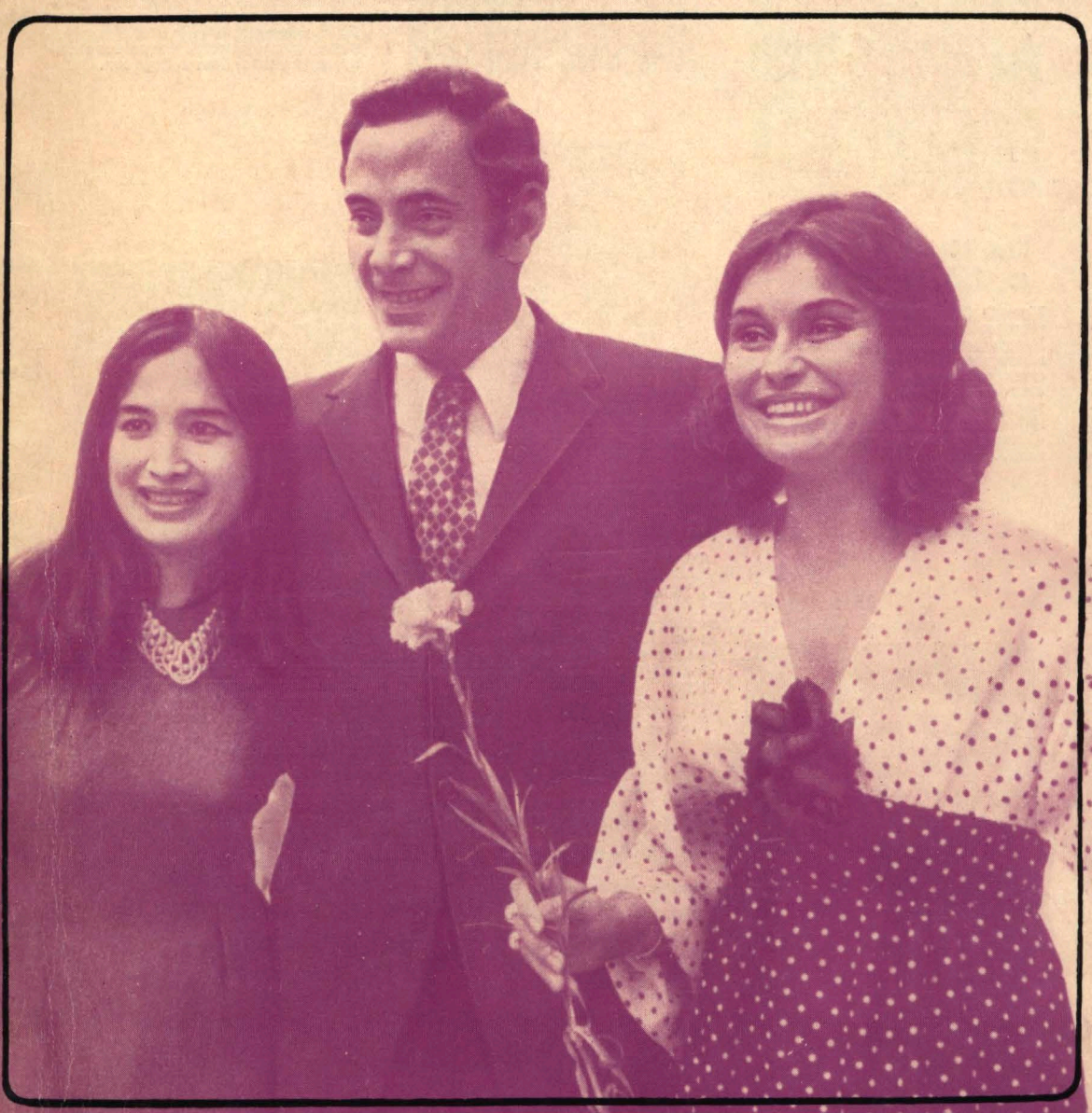
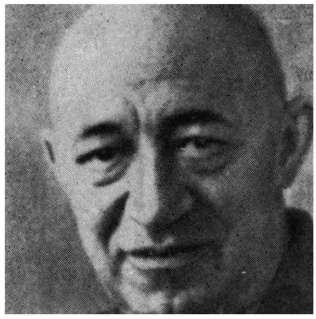
ИСКУССТВО КИНО 10
1973



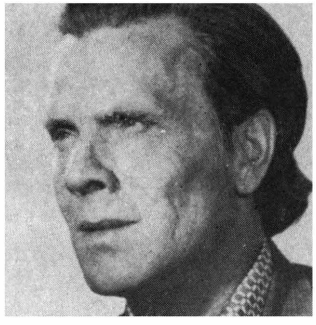
Поздравляем с 75-летием

Ужий Наталью Михайловну, народную артистку СССР, лауреата Государственных премий СССР, снимавшуюся во многих кинофильмах, среди которых «ПКП», «Прометей», «Назар Стодоля», «Выборгская сторона», «Партизаны в степях Украины», «Радуга», «Тарас Шевченко», «Пламя гнева». «Без вести пропавший».



Поздравляем с 75-летием

Лемберга Александра Григорьевича, старейшего оператора, начинавшего свой творческий путь еще в дореволюционной кинематографии, автора одной из первых киносъемок В. И. Ленина, соратника и сотрудника выдающегося советского документалиста Дзиги Вертова.



Поздравляем с 50-летием

Темерина Алексея Сергеевича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, оператора, снимавшего фильмы «Саша вступает в жизнь», «Девушка с гитарой», «Повесть пламенных лет» (совместно с Ф. Проворовым), «Зачарованная Десна», «Железный поток», «Звезды не гаснут».

Поздравляем с 50-летием

Рудневу Нину Исаевну, написавшую (в соавторстве с И. Ольшанским) сценарии фильмов «Трое вышли из леса», «Первый день мира», «Не забудь... станция Луговая», «А если это любовь?» и другие.

Поздравляем с 60-летием

Борщаговского Александра Михайловича, автора сценариев картин «На острове Дальнем», «Ледоход», «Третий тайм», «Три тополя на Плющихе», «Берег ветров» и других.

ИСКУССТВО КИНО 10
1973

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И.В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Зам. главного редактора Суменов Н. М.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Семенова О. Е.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й странице обложки — (слева направо) — Ча Жанг (Демократическая Республика Вьетнам), Серхио Коррьери (Республика Куба) и Ингерид Вардунд (Норвегия), получившие призы VIII Московского международного кинофестиваля за лучшие актерские работы.

На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Саженцы» (режиссер Р. Чхеидзе, «Грузияфильм»), получившего диплом жюри на VIII Московском международном кинофестивале. Вверху слева: Рамаз Чхиквадзе (приз за лучшее исполнение мужской роли)— дедушка Лука; вверху справа и внизу слева: Рамаз Чхиквадзе — дедушка Лука, Мишико Месхи — Каха; внизу справа: Рамаз Чхиквадзе —дедушка Лука, Сецилия Такайшвили — Цицино.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА
1

Лев Кулиджанов Правда всегда революционна
7

Во имя гуманизма, во имя мира и прогресса

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН
14

Академик АН СССР И. Герасимов Природа: храм и мастерская!

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ
22

Борис Слуцкий Незаменимость документа
27

Л. Золотаревский Уровень анализа
33

М. Зак Вторая молодость, или Поиск метафорического белка
43

Т. Иванова Дыхание трагедии
49

Дмитрий Сарычев Компромисс рождает компромисс
58

М. Власов Монолог длиною в два тысячелетия

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА
66

Г. Франк Карта Птолемея
84

Э. Рязанов Эти несерьезные, несерьезные фильмы

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
113

А. Февральский Дзига Вертов и Маяковский

ЗА РУБЕЖОМ
125

Н. Лебедев Берлин, 1923 год
140

Вера Найденова Невена Коканова
149

ОТОВСЮДУ

ПАМЯТИ ТОВАРИЩА
Г. М. Козинцев
155

Е. Сурков Прощание
158

Д. Шостакович Строитель великой культуры
158

А. Тарковский Горькое чувство потери
159

Е. Кузьмина Будет жить в моей памяти

СЦЕНАРИЙ
161

Григорий Козинцев Петербургские повести
190

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Iskusstvo Kino
Cinema Art

PROBLEMS OF THE TIME—PROBLEMS OF THE ARTIST

Lev Kulidjanov The Truth Is Always Revolutionary (page 1).
The leading article.
In the Name of Humanism, Peace and Progress (page 7).
The guests of the VIII Moscow Film Festival about the festival and the Soviet Peace programme that is in the centre of attention of the artists all over the world.

THE TIME AND THE SCREEN

Innokenty Gerasimov Nature: the Temple and the Workshop! (page 14).
A talk with the Institute of Geography director academician Gerasimov about the ecological problems and the ways of their solving in the course of the technological progress.

NEW FILMS

Boris Slutsky The Documents Are Indispensible (page 22). Review of the film «Wing to Wing» (Lenfilm, 1972).
Leonid Zolotarevsky The Level of Analysis (page 27).
Review of the film «Comrade Untouchable» (Central TV, Art Group «Ekran», 1973).
Mark Zak The Second Youth, or the Search for the Metaphorical Albumed (page 33).
Review of the film «The Monologue» (Lenfilm, 1973).
Tatyana Ivanova The Breath of Tragedy (page 43).
Review of the film «Gercus Mantas» (Lithuanian Film Studios, 1973).
Dmitry Sarychev Compromise Engenders Compromise (page 49).
Review of the film «North—Forever» (Sverdlovsk Film Studios, 1972).
Marat Vlasov Monologue Two Thousand Years Long (page 58).
Review of the film «The Courtesy Visit» (Mosfilm, 1973).

FROM THE ARTISTIC EXPERIENCE

Gerts Frank The Map of Ptolemey (page 66).
Notes of a documentary film-maker.
Eldar Ryazanov These Light, Light Films (page 84).
The director about his work and the problems of the modern comedy (Beginning see in «IK» № 9 — 1973).
Alexander Fevralsky Dziga Vertov and Mayakovsky (page 113).
About the artistic links of the two masters.

ABROAD

Nikolai Lebedev Berlin, 1923 (page 125).
Memoirs about the trip to Germany on a mission from «Proletkino».
Vera Naidenova Nevena Kokanova (page 140).
Profile of a Bulgarian actress.
From Everywhere (page 149).

IN MEMORIAM G. K. KOZINTSEV

Evgeny Surkov The Last Farewell (page 155).
Dmitry Shostakovich The Builder of the Great Culture (page 158).
Andrey Tarkovsky Bitter Feeling of a Loss (page 158).
Elena Kuzmina To Live in My Memory (page 159).

SCRIPT

Grigory Kozintsev The St.-Petersberg Tales (page 161).
Unfinished work by Kozintsev.

Filmography (page 190).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 27/VII — 1973 г. А-11174 Подп. к печ. 21/IX—1973 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12(условных листов 14). Тир. 45820 экз. Заказ 2524. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Участникам и гостям VIII Московского международного кинофестиваля

В день открытия VIII Международного кинофестиваля в Москве сердечно приветствую участников и гостей этого всемирного смотра киноискусства.

Традиционный девиз фестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» с особой актуальностью звучит в наши дни, когда на международной арене стремление к мирному сотрудничеству все более явственно преодолевает инерцию «холодной войны». Открываются новые возможности для укрепления связей и обмена опытом во всех областях, в том числе и в области культуры.

Кинематограф может внести значительный вклад в упрочение мира на земном шаре, взаимопонимания и доверия между людьми разных стран. Киноискусство обладает огромной силой воздействия на умы и сердца миллионов. Очень важно, чтобы эта сила служила великому делу гуманизма и социального прогресса, духовного и нравственного обогащения человека.

Опыт свидетельствует, что талант художника полнее всего раскрывается, растет и крепнет, когда его произведения служат народу, правдиво отражают действительность, когда он черпает вдохновение в исторических свершениях своего времени.

Хотелось бы, чтобы ваша встреча на Московском кинофестивале дала новые импульсы творчеству, развивающему демократические художественные традиции, проникнутому благородными идеями дружбы и взаимного уважения.

Прогрессивные фильмы, создаваемые художниками разных стран, помогают полнее представить повседневный труд и быт народов, их чаяния и стремления, их борьбу за лучшее будущее человечества. Советские кинематографисты стремятся в своих произведениях правдиво рассказать о социалистическом образе жизни, об исторической деятельности созидателей нового общества, об их высоких идеалах.

Позвольте выразить надежду, что фестиваль будет содействовать дальнейшему расширению культурных связей, способствовать сближению народов в их общей устремленности к миру и сотрудничеству.

От души желаю всем участникам Московского международного кинофестиваля больших творческих успехов.

Генеральный секретарь ЦК КПСС
Л. БРЕЖНЕВ

Награды VIII Международного кинофестиваля в Москве

РЕШЕНИЕ ЖЮРИ КОНКУРСА ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

Жюри решило присудить:
Золотой приз — фильму **«Это сладкое слово — свобода!»** (СССР).
Золотой приз — режиссеру Стэнли Креймеру (США) (фильм **«Оклахома, как она есть»**) — за последовательное претворение темы гуманизма в киноискусстве.
Золотой приз — фильму **«Любовь»** (Народная Республика Болгария).
Специальный приз жюри — фильму **«Убийство Маттеотти»** (Италия) — за яркое воплощение политической темы.
Специальный приз жюри — фильму **«Сутеска»** (Социалистическая Федеративная Республика Югославия) — за разработку темы антифашистской борьбы.
Специальный приз жюри — фильму **«Те годы»** (Мексика) — за разработку темы национально-освободительной борьбы.
Серебряный приз — фильму **«Фотография»** (Венгерская Народная Республика).
Серебряный приз — фильму **«Коперник»** (Польская Народная Республика).
Серебряный приз — фильму **«Похищение»** (Франция).
Приз за лучшее исполнение женской роли — актрисе Ча Жанг в фильме **«17-я параллель: дни и ночи»** (Демократическая Республика Вьетнам).
Приз за лучшее исполнение женской роли — актрисе Ингрид Вардунд в фильме **«Свадьба Лины»** (Норвегия).
Приз за лучшее исполнение мужской роли — актеру Серхио Коррьери в фильме **«Человек из Майсинику»** (Республика Куба).
Приз за лучшее исполнение мужской роли — Рамазу Чхиквадзе в фильме **«Саженцы»** (СССР).
Диплом жюри — фильму **«Дни предательства»** (Чехословацкая Социалистическая Республика).
Диплом жюри — фильму **«Дом, милый дом»** (Бельгия).
Диплом жюри — фильму **«Саженцы»** (СССР).
Диплом жюри — фильму **«Туки-Буки»** (Сенегал).
Диплом жюри — фильму **«Взрыв»** (Социалистическая Республика Румыния).

РЕШЕНИЕ ЖЮРИ КОНКУРСА КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ

Жюри решило присудить:
Приз за лучший игровой короткометражный фильм — не присуждать.
Серебряный приз за лучший хроникально-документальный фильм — фильму **«Смерть на работе»** (Италия).
Серебряный приз за лучший хроникально-документальный фильм — фильму **«Грустное золото»** (Колумбия).
Серебряный приз за лучший хроникально-документальный фильм — фильму **«Дорога на Чуонг Сон»** (Демократическая Республика Вьетнам) — за смелую, мужественную репортажную киносъемку в трудных условиях войны.
Серебряный приз за лучший научно-популярный фильм — фильму **«Солнце красное»** (Дания).

Серебряный приз за лучший научно-популярный фильм — фильму **«Подводные течения»** (Великобритания).
Приз жюри за удачное решение темы борьбы человека за сохранение природы — фильму **«Идущие в пламя»** (СССР .
Кроме того, отмечая выдающиеся идейные и художественные достоинства ряда фильмов фестиваля, жюри вынесло решение — наградить специальными дипломами жюри следующие картины:

«Прачки» (ГДР), **«В старом городе»** (Сирия), **«Спрут по-чилийски»** (Чили), **«Розы из Лидице»** (Чехословацкая Социалистическая Республика), **«Соло»** (США).

РЕШЕНИЕ ЖЮРИ КОНКУРСА ДЕТСКИХ ФИЛЬМОВ

Жюри решило присудить:
Золотой приз — фильму **«Пиноккио»** (Италия).
Серебряный приз — фильму **«Путешествие»** (Иран).
Серебряный приз — фильму **«Этот жестокий, никчемный парень»** (Польская Народная Республика).
Серебряный приз — фильму **«Точка, точка, запятая...»** (СССР).
Бронзовую медаль — фильму **«Шесть медведей и клоун Цибулка»** (Чехословацкая Социалистическая Республика) — за лучшую комедию.
Бронзовую медаль — фильму **«Вероника»** (Социалистическая Республика Румыния)— за лучшее музыкальное произведение в жанре сказки.
Специальный диплом жюри — фильму **«Прогулка»** (Чехословацкая Социалистическая Республика) — за оригинальное решение мультипликации.
Специальный диплом жюри — фильму **«Том Сойер»** (США) — за новую экранизацию произведения Марка Твена.

РЕШЕНИЕ ДЕТСКОГО ЖЮРИ КОНКУРСА ДЕТСКИХ ФИЛЬМОВ

За лучший фильм фестиваля присудить премию картине **«Том Сойер»** (США).
За самый веселый фильм присудить премию картине **«Шесть медведей и клоун Цибулка»** (Чехословацкая Социалистическая Республика).
За лучшую мультипликацию присудить премию картине **«Прогулка»** (Чехословацкая Социалистическая Республика).
За лучшую роль мальчика присудить премию Андреа Балестри, исполнителю роли Пиноккио в фильме **«Пиноккио»** (Италия).
За лучшую роль девочки присудить премию Монике Вольф, исполнительнице роли Сюзанны в фильме **«Сюзанна и волшебное кольцо»** (ГДР).
За самый трогательный фильм присудить премию фильму **«Девочка и ваза с цветами»** (Демократическая Республика Вьетнам).

Жюри ФИПРЕССИ свою награду присудило фильму **«Туки-Буки»** (Сенегал). Жюри также отметило фильм **«Человек из Майсинику»** (Республика Куба).

Ряд государственных и общественных организаций учредили свои призы и дипломы для награждения фильмов, наиболее отвечающих девизу фестиваля **«За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!»**.
Союз кинематографистов СССР присудил призы: фильму **«Дни предательства»**, режиссер Отакар Вавра (Чехословацкая Социалистическая Республика); актеру Риккардо Куччолла за исполнение роли Антонио Грамши в фильме **«Убийство Маттеотти»**

(Италия); режиссеру фильма **«Жаждущие»** Мохамеду Шукри Джамилю (Ирак) за вклад в развивающуюся кинематографию.

Союз писателей СССР отметил вклад в развитие сценарного дела писателя Сулико Жгенти (СССР).

Советский Комитет защиты мира присудил свои награды создателям фильма **«17 параллель: дни и ночи»** — кинематографистам Демократической Республики Вьетнам, фильму **«Мир и дружба»**, снятому кинематографистами ФРГ, и сирийскому фильму **«Обманутые»**.

Союз советских обществ дружбы с зарубежными странами отметил своими наградами норвежский фильм **«Ра»** — о замечательном путешественнике Туре Хейердале.

Союз журналистов СССР присудил свой приз за фильм **«Верхушки деревьев»** — о жизни и труде передовых представителей рабочего класса Чехословакии.

Советский комитет солидарности стран Азии и Африки отметил работу кинематографистов Сомали — фильм **«Вторая годовщина»** и фильм молодой иракской кинематографии **«Новое лицо Ирака»**.

Комитет молодежных организаций СССР, отмечая вклад кинематографистов Германской Демократической Республики в развитие прогрессивного молодежного движения, присудил свои награды фильму **«До встречи в Берлине»**. Призом этой же организации отмечен английский фильм **«Цыган Мауро»**, также посвященный проблемам жизни молодежи.

Советский фонд мира наградил своим призом швейцарский фильм **«Воздух для жизни»**.

Союз художников СССР наградил художника Левана Шенгелия за оригинальное и высокохудожественное оформление фильма **«Это сладкое слово — свобода!»**. Кроме того, Союз художников СССР присудил свои награды иранскому детскому фильму **«Цветочная буря»** и итальянскому фильму **«Пульчинелла»**.

Союз композиторов отдал свой приз композиторам Ричарду и Роберту Шерманам, создавшим музыку для детского фильма **«Том Сойер»** (США).

Комитет советских женщин присудил свою награду фильму Арабской Республики Египет **«Империя «М»**, отметив при этом исполнение главной роли актрисой Фатен Хамама.

Комитет по физкультуре и спорту при Совете Министров СССР отметил своими наградами фильм **«Соло»** (США) и японский фильм **«Дзюдо»**.

Журнал «Советский экран» наградил дебютанта в кино — кубинского режиссера Мануэля Переса за фильм **«Человек из Майсинику»**.

Приз журнала «Искусство кино» присужден фильму **«Убийство Маттеотти»** (режиссер Флорестано Ванчини, Италия).

Дипломом журнала — за большие творческие достижения в киноискусстве — отмечен японский актер Тосиро Мифунэ.

Правда всегда революционна

Лев Кулиджанов

«Мы убеждены в правоте нашего пути, нашей марксистско-ленинской идеологии и не сомневаемся, что естественные в условиях разрядки расширение контактов, обмен духовными ценностями, информацией, развитие связей между общественностью различных стран хорошо послужат распространению правды о социализме, завоеванию на сторону идей научного коммунизма новых и новых сторонников».

Л. И. БРЕЖНЕВ. Из выступления на совместном торжественном заседании Центрального Комитета Коммунистической партии Казахстана и Верховного Совета Казахской ССР.

16 августа 1973 года

Ни одной эпохе в своей истории человечество не адресовало столько эпитетов, как эпохе нынешней: эра атома, эра электроники, эра космоса... Но, мне кажется, прежде всего наше время следовало бы назвать эпохой всеобщего проникновения политики в жизнь.

В самом деле, сегодня, когда любое политическое событие в каком бы уголке мира оно ни происходило, затрагивает всех и каждого из жителей Земли, — политическими интересами, политическими страстями оказались насквозь пронизаны наши занятия, наш быт, наш досуг, наши мысли.

Конечно же, от этого процесса не могло остаться в стороне и искусство, кинематограф прежде всего.

Это с несомненной определенностью показал VIII Московский международный кинофестиваль. Я говорю сейчас не только о фильмах его конкурсной и внеконкурсной программ, но —о его духе, атмосфере, обстановке. Любая встреча, беседа, контакт, диспут начинались и заканчивались разговором о происходящем на мировой арене, в странах, откуда приехали в Москву собеседники, анализом недавнего прошлого и прогнозом на будущее. Почти каждый гость фестиваля — будь то молодой режиссер или маститый писатель, оператор или кинозвезда, трезвый критик или общественный деятель — испытывал потребность, размышляя о проблемах кино, ставить их в теснейшую связь и сосредоточенность с животрепещущими явлениями большой политики.

Собственно, иначе и быть не может. Великое мирное наступление, развернутое нашей партией и страной в последнее время, привело к знаменательным, историческим переменам на мировой арене. Смысл этих перемен заключается в нынешней перестройке международных отношений на основе принципов мирного сосуществования государств, разработанных и провозглашенных Лениным. Реалистический подход к решению мировых проблем берет верх и среди руководителей крупнейших капиталистических государств. Стремления народов к сотрудничеству начинают практически осуществляться. Льды «холодной войны» тают с быстротой, какая недавно казалась невозможной.

Советские люди, коммунисты могут гордиться: более чем полувековая политика нашего правительства, настойчивая и последовательная борьба Советского государства за мир дает свои плоды. Идеи разрядки международного напряжения, исключения войны из жизни человечества, мирного сосуществования и сотрудничества ломают отжившие представления и предубежденность, привлекая сердца миллионов.

Имеем основания для гордости и мы, советские художники кино,— наше искусство всегда, во все времена истории несло в массы благородные идеи мира, дружбы народов, интернационализма, борьбы против реакционных социальных и политических сил, которые ввергали человечество в истребительные вооруженные схватки.

Сегодня наша задача — быть в своем деле на уровне тех эпохальных перемен, которые пришли в мир, отражать их с той же высокой мерой ответственности, реализма, смелости, с какой воплощают их в жизнь руководители нашей страны, нашей Коммунистической партии.

Мне довелось участвовать в работе апрельского (1973 г.) Пленума Центрального Комитета КПСС, который проанализировал плодотворные итоги советской Программы мира и наметил четкий ленинский курс на будущее. Пленум этот занимает особое место в гигантской деятельности КПСС по выполнению Программы мира, принятой на XXIV партийном съезде.

Динамическая картина сегодняшнего мира, которая выявилась на Пленуме и которая подверглась здесь глубочайшему марксистско-ленинскому анализу, произвела на меня, как и на всех участников Пленума, сильнейшее впечатление.

Все многообразные, сложные, противоречивые события и процессы, которыми бурлит планета, складываются в обнадеживающую, вдохновляющую равнодействующую: империалистическая реакция отступает, силы социализма и коммунизма одерживают верх. Работа Пленума ЦК — блистательный образец революционного анализа и синтеза международного положения. И — образец политического реализма. Этим политическим реализмом отмечен новый этап «мирного наступления» нашей страны, прежде всего — недавние визиты Леонида Ильича Брежнева в Федеративную Республику Германии, Соединенные Штаты и Францию, его переговоры с канцлером Брандтом, президентом Никсоном, президентом Помпиду.

Все политические наблюдатели на Западе, комментировавшие поездки Генерального секретаря ЦК КПСС, отмечали его высокие качества политика мирового класса — умение вскрывать суть ситуации, отстаивать свою принципиальную точку зрения, убеждать собеседников, и в то же время — гибкость, стремление находить взаимовыгодные решения. Все это, несомненно, так. «Нужно терпение, — говорил товарищ Брежнев, выступая по американскому телевидению, — чтобы понять те или иные особенности другой стороны и научиться вести друг с другом дела в добром направлении».

Но политический реализм товарища Брежнева, политический реализм нашей партии состоит и в открыто классовом, ленинском подходе к реалиям времени — в ясном понимании того несомненного факта, что именно рост политической, экономической, военной мощи Советского Союза и социалистического содружества, новое соотношение сил на мировой арене заставили лидеров крупнейших стран капиталистического мира изменить курс, отказаться от конфронтации с нашей страной, признать принципы мирного сосуществования.

Некоторые художники на Западе, честные и искренние люди, восприняли перемены в мире — я убедился в этом на Московском фестивале, — как вступление в идиллическое царство всеобщего братания, любви и благоволения. Мы честно говорим им: это иллюзия.

Да, черные тучи военной угрозы расходятся. Да, советско-американское соглашение о предотвращении ядерной войны резко ослабило тяготевший над человечеством долгие годы кошмар возможной глобальной атомной катастрофы. Да, создавшиеся перспективы новых отношений СССР, ГДР, Польши и Чехословакии с ФРГ, а также предстоящая общеевропейская конференция обещают превратить Европу — эпицентр обеих мировых войн — в континент мира. Да, ширится и углубляется взаимовыгодное экономическое и торговое сотрудничество СССР с ведущими державами Запада. Да, климат в мире потеплел, и стало легче сосредоточиться на решении мирных созидательных задач.

Человечество в связи с этим испытывает естественное облегчение, естественную радость. И прежде всего испытывают удовлетворение

народы Советской страны. Потому что благотворные перемены в мире — в огромной мере результат наших титанических усилий в строительстве социализма и коммунизма, наших жертв, принесенных во имя счастья всего человечества, нашей поддержки всего прогрессивного, гуманного, революционного, что есть в мире. Потому что эти перемены целиком отвечают нашим идеалам, идеалам марксизма-ленинизма. Потому что новый климат мира будет способствовать успешному строительству коммунистического общества в СССР и странах социализма.

Однако ответственность перед человечеством, перед нынешним и будущими поколениями не позволяет забывать: главное противоречие эпохи не снято, не ушло в прошлое; противоположность между двумя общественными системами — социализмом и капитализмом — не исчезла.

В этой связи товарищ Л. И. Брежнев говорил: «Буржуазные государства остаются буржуазными, а социалистические — социалистическими... Мы были и остаемся принципиальными противниками империализма. Мы решительно выступаем за прекращение гонки вооружений, хотим, чтобы политическая разрядка подкреплялась военной.

Соревнование, противоборство двух систем на мировой арене продолжаются. Все дело только в том, чтобы этот процесс не перерастал в вооруженные столкновения и войны между странами, в применение силы или угрозы силой в отношениях между ними и не мешал развитию взаимовыгодного сотрудничества государств с различным общественным строем».

Чтобы начавшаяся разрядка продолжалась, чтобы нынешние благотворные процессы в отношениях между государствами приняли необратимый характер, понадобятся настойчивость, огромные усилия всех миролюбивых сил мира. Потому что в капиталистических странах есть еще влиятельные круги, которые упорно добиваются возвращения к временам «холодной войны» с ее неудержимым ростом военных бюджетов, гонкой вооружений, гальванизацией «горячих точек», вмешательством во внутренние дела других стран. Пресса ежедневно подбрасывает достаточно упрямые факты, которые доказывают: активность реакции отнюдь не идет на спад.

Полезность соглашения между СССР и США о предотвращении ядерной войны подверглась, как это ни парадоксально, сомнению в заявлении руководства одной весьма мощной организации. Вопреки мнению широких слоев американской и мировой общественности, оно утверждает, что это соглашение связывает руки Соединенным Штатам, в то время как Советский Союз «угрожает национальной безопасности Америки»; что американское правительство пошло на «односторонние уступки Советскому Союзу»; что последняя советско-американская встреча в верхах была полезна только СССР и ничего не дала США.

Что же это за организация? Какой-нибудь клуб крайне правых конгрессменов из обеих партий? Общество Джона Берча? Ку-Клукс-Клан, наконец? Отнюдь. Цитированное заявление сделано Исполнительным советом профсоюзного объединения АФТ — КПП и его председателем Дж. Мини. К крайне реакционным кругам Соединенных Штатов фактически примкнули люди, претендующие быть лидерами американских рабочих!

Это — один из фактов, свидетельствующих о непростоте, «неоднолинейности», противоречивости в расстановке сил в мире, которая требует мудрости, конкретного, вдумчивого, а не плакатного, сказал бы я, подхода и от нас, деятелей искусств, если мы хотим, чтобы наши произведения приносили пользу делу мира и социализма.

Нет, смягчение международной напряженности, переход от конфронтации к сотрудничеству государств разных социальных систем не принесут в мир идиллической благодати, смягчения классовой борьбы на мировой арене!

Недавно мы с возмущением узнали о свержении в Чили законного правительства Сальвадора Альенде в ходе военного переворота, ставшего кульминацией подрывных действий чилийской реакции, к которым она прибегала в течение всех трех лет нахождения у власти народного правительства — при поддержке

внешних империалистических сил. Прогрессивные художники обязаны отдавать себе в этом ясный отчет.

Есть за рубежом художники и другого толка. Они, к сожалению, прислушались к пекинской пропаганде, которая стремится всюду сеять недоверие к советской политике мира. Сочинив «концепцию двух сверхдержав», маоистские идеологи обвиняют Советский Союз в том, что он пошел на сговор с Соединенными Штатами за спиной Европы, стран Азии, Африки, Латинской Америки и национально-освободительного движения. Не первая и не последняя антисоветская ложь маоизма!

Народы Европы хорошо знают, что именно наша страна на протяжении десятилетий делала все возможное, чтобы на этом континенте установился климат мира, сотрудничества, взаимного доверия, чтобы страны Европы отстояли свою экономическую, политическую, культурную самостоятельность. Именно мы выдвинули идею общеевропейской конференции по сотрудничеству и безопасности и добивались — кропотливо и настойчиво — ее созыва.

На нелегком опыте истории убедились государства Азии, Африки, Латинской Америки в верной крепкой дружбе Советской страны. Они прекрасно знают, что именно СССР, могучее социалистическое государство, защищало, защищает и будет защищать их национальную независимость и государственный суверенитет от всяческих покушений внешних империалистических сил. Об этом говорили не раз руководители многих стран Азии, Африки, Латинской Америки. Это слышал я и на фестивале от мастеров экрана, приехавших в Москву из этих стран.

Что же касается национально-освободительного движения, то нельзя не видеть, что Советский Союз постоянно стремится расширять политические связи с развивающимися странами, поддерживать их стремление к независимости, социальному прогрессу, участию в решении мировых проблем.

Именно в этом — непреходящая историческая правда!

Но, думаю, если мы хотим быть подлинными реалистами, если мы в полной мере чувствуем свою ответственность мастеров культуры, — говоря «мы», я имею в виду не только советских кинематографистов, но и всех прогрессивных кинодеятелей мира, —мы не вправе приуменьшать опасность маоизма. Ибо именно маоизм, с присущим ему великодержавным шовинизмом, авантюристической внешней и внутренней политикой, оголтелым антисоветизмом, стал ныне серьезнейшим препятствием в борьбе народов за прочный мир.

И еще одна истина, которая непосредственно касается революционного искусства: пока существует в мире империализм, не прекратится борьба идеологий. Напротив, буржуазные пропагандистские центры постараются использовать и такое важное дело, как расширение культурного, научного, туристского обмена, для массированного идеологического проникновения в социалистические страны, для подрыва нашего идейного единства, для «эрозии», как они выражаются, социализма и коммунизма. Разве не об этом ясно говорят новые ассигнования подрывным радиостанциям «Свобода» и «Свободная Европа», принятые недавно конгрессом Соединенных Штатов? Принятые вопреки сопротивлению наиболее трезвых и дальновидных конгрессменов?

И какие чувства, кроме горечи и возмущения, может вызвать в этой связи недостойное поведение А. Д. Сахарова и А. И. Солженицына, делающих попытки опорочить наш общественный и государственный строй, внутреннюю и международную политику Советского Союза? Действия этих людей фактически смыкаются с усилиями тех, кто выступает против разрядки напряженности и мирного сосуществования.

В то же время, демагогически разглагольствуя о «безграничной свободе обмена идеями», влиятельные силы в буржуазных странах стараются, чтобы как можно меньше людей смогло прикоснуться к подлинным, гуманистическим духовным ценностям, созданным в мире социализма.

Приехав на VIII Московский кинофестиваль, Стэнли Креймер высказывал сожаление, что в последние годы не видел ни одного советско-

го фильма — в Соединенных Штатах они практически не выходят на экран. И это Креймер, у которого, надо полагать, несколько большие возможности знакомиться с мировой кинопродукцией, чем у подавляющего большинства американцев!

В течение нескольких лет, часто бывая за рубежом, я внимательно присматривался к механизмам, управляющим системой проката в разных странах капиталистического мира. И у меня сложился четкий и непредвзятый вывод: советские фильмы на Западе подвергаются скрытому и хитроумному бойкоту.

Да, мы имеем дело с опытным, гибким, изощренным противником, чьи «мозговые центры» неустанно ищут все новые и новые формы и методы идеологического и психологического воздействия на социалистическое общество, наиболее подходящие к быстро меняющимся условиям места и времени.

Чтобы успешно сражаться с таким противником и побеждать его, надо во всех сферах идеологии, в том числе и в искусстве решительно «снять с вооружения» все и всяческие примитивные «черно-белые», набившие оскомину штампы. Нам следует думать и действовать на уровне нашей сложной эпохи, на уровне усложненного сознания и мировосприятия современного человека.

Что же мы, советские художники, должны противопоставить утонченной и лукавой буржуазной лжи?

Прежде чем ответить на этот вопрос, я позволю себе небольшое отступление.

Случилось так, что в дни визита Леонида Ильича Брежнева в США мы с грузинским режиссером Эльдаром Шенгелая по приглашению Национального киноцентра гостили в Канаде. В этой стране симпатии к Советскому Союзу традиционны, но в июньские дни 1973 года интерес к нашей стране особенно вырос. Поездка, встречи, беседы дали нам много впечатлений, а самая интересная встреча состоялась в самом Национальном киноцентре. Здесь собралась главным образом молодежная аудитория, и разговор сразу же превратился в диалог: нас спрашивали, мы отвечали. Вопросы доброжелательные, в них ясно звучали уважение и острая любознательность. Мимоходом замечу, что знают о нас мало, о нашем кино — еще меньше.

Но и в этой дружественной аудитории прозвучал сакраментальный вопрос:

— Может ли у вас художник быть свободным?

Истины ради скажу, что девушка, задавшая этот вопрос, вовсе не хотела нас «подковырнуть» — ей просто хотелось получить из «первоисточника» решение проблемы, которую со свежими силами принялись в последнее время обсуждать иные «теоретики» на Западе.

Я ответил моей милой оппонентке вопросом:

— Свободным — от чего?

Зал засмеялся и принялся аплодировать. Девушка, поначалу растерявшись, тоже стала смеяться.

В. И. Ленин писал, что жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Никто из нас не может быть свободным от ответственности перед собой, перед народом, перед своими детьми, перед будущими поколениями. Мы, в конце концов, не свободны на Земле друг от друга!

Тем более — художник. Всякий человек, который берет на себя смелость разговаривать языком искусства с большими массами себе подобных, многократно умножает свою личную ответственность.

В этом смысле любой художник «несвободен». С этим согласно сегодня большинство тех, кто достоин называться мастером культуры.

Что же касается нас, советских художников кино, то мы всегда открыто и с гордостью признавали, что мы — художники ангажированные. Мы ангажированы своим народом, нашей партией, нашим великим делом. Им мы с в о б о д н о служим верой и правдой.

Подчеркиваю: п р а в д о й.

Вот правду-то, именно нашу правду и призваны мы противопоставить утонченной и лукавой буржуазной лжи.

В новых условиях разрядки напряженности и многогранного сотрудничества стран социализма и капитализма наше искусство обязано в полной мере выполнять свою почетную мис-

сию — помогать тому, чтобы люди за рубежом правильно представляли себе и наш образ жизни и наш образ мышления. Для этого советское искусство, советский кинематограф должны в художественных образах нести в мир правду о своей стране, о наших народах, их великих свершениях, о проблемах и сложностях нашей жизни, о том, как мы преодолеваем эти проблемы и сложности — проблемы, сложности растущего, развивающегося, здорового социалистического общества. Правду, мобилизующую к действию, всеобъемлющую, переливающуюся всеми красками нашего великолепного бытия.

Наш долг — нести эту правду со смелостью, достойной политической смелости нашей партии, ее Центрального Комитета, Генерального секретаря ЦК товарища Леонида Ильича Брежнева. Вспомним, как откровенно и смело выступал Леонид Ильич перед американскими телезрителями:

«У нас большие планы на будущее. Мы хотим значительно поднять уровень жизни советского народа. Мы хотим добиться новых успехов в подъеме образования и медицины. Мы хотим сделать еще более удобными для жизни и красивыми свои села и города. Мы наметили программы развития далеких районов Сибири, Севера и Дальнего Востока, обладающих несметными природными богатствами. И каждый советский человек твердо знает: претворение этих планов в жизнь требует прежде всего мира, требует мирного сотрудничества с другими государствами.

Конечно, у нас, как и у каждой страны, есть немало проблем, немало недостатков. Но решение всех стоящих перед нами проблем требует, как и для других народов, не войны или искусственного подогревания напряженности, а мира и созидательного труда, который, как мы уверены, один может обеспечить благосостояние, изобилие материальных и духовных благ для всех членов общества».

Пусть же эта смелость будет нам примером!

Кинематографисту-коммунисту подвластны самые разные, в том числе и «острые» темы. Все зависит от социальной и идейной позиции художника. Если она ясно обнаруживает партийную страстность автора, его заинтересованность в том, чтобы принести подлинную пользу нашему общему делу, — партия всегда поддержит его творческую смелость.

Теперь, когда идеологическая борьба станет сложнее, чем когда бы то ни было, когда буржуазная пропаганда обладает мощным, разветвленным, поистине тотальным аппаратом воздействия на умы людей, мы не имеем права уходить от анализа каких бы то ни было явлений современности; художнический долг обязывает нас давать свою, партийную, правдивую трактовку самым острым социальным, политическим, моральным проблемам. Ибо в идеологии вакуума не существует — эта не новая истина сегодня в сто крат верна.

С горечью приходится признать: слишком часто мы, кинематографисты, оказывались недостаточно гражданственными в своем тематическом поиске, позволяли себе расплывчатость формулировок, выражая наши позиции. И потому упускали возможность — и обязанность — активно воздействовать на зрителя, отвечать на его животрепещущие запросы. Именно на это указала нам партия в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Подобные просчеты далее нетерпимы. Недаром в Постановлении ЦК КПСС говорится, что «киноискусство призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали...»

Эти задачи были и будут впредь в центре внимания советских кинематографистов. Наш социалистический кинематограф и впредь будет активно участвовать в идеологическом соревновании двух систем. Участвовать самым сильным нашим оружием — художественной правдой.

Ибо, как подчеркивает опыт классовой борьбы и опыт искусства, правда всегда революционна.

Во имя гуманизма, Во имя мира и прогресса

Восьмой Московский международный кинофестиваль проходил в дни, когда весь мир находился под огромным впечатлением от визитов Генерального секретаря ЦК Коммунистической партии Советского Союза Леонида Ильича Брежнева в Польшу, ГДР, ФРГ, Соединенные Штаты Америки и Францию — визитов, которые сыграли решающую роль в осуществлении советской Программы мира, в последовательном проведении координированной внешней политики стран социалистического содружества, в историческом повороте от эпохи конфронтации к эпохе мирного сосуществования и взаимовыгодного сотрудничества между государствами с различными социальными системами.

Тем больший резонанс среди гостей и участников фестиваля получило адресованное московскому кинофоруму приветствие Л. И. Брежнева, его слова о том, что «кинематограф может внести значительный вклад в упрочение мира на земном шаре, взаимопонимания и доверия между людьми разных стран».

Естественно, что мысли и чувства кинематографистов, прибывших в нашу столицу из множества стран всех континентов, участников такого международного форума, каким был Московский кинофестиваль, не раз обращались к результатам визитов Генерального секретаря ЦК КПСС, к впечатляющим переменам, которые создались за истекшие месяцы в международных отношениях, к тем перспективам для всех народов, для всех людей на Земле и, разумеется, для искусства экрана, для художников кино, какие открылись в результате мирной инициативы нашей страны.

Ниже мы печатаем некоторые высказывания гостей Московского кинофестиваля об этих важных для всего мира проблемах.

ЯНА БРЕЙХОВА,
актриса (ЧССР)

С Москвой сегодня связаны надежды человечества на прочный и длительный мир. Москва стала символом доброй воли, благотворно влияющей на всю международную обстановку наших дней.

Мощь и непобедимость СССР и связанных с ним братскими узами народов социалистических стран способствовали созданию такого положения, при котором дело мира стало делом всего человечества. Это логично: ведь люди повсюду стремятся прожить свой век без войн, хотят создавать семьи, вносить посильный вклад в дело процветания своих народов. Они хотят работать, учиться, двигаться вперед. И каждый мечтает получить заслуженную им меру любви, радости и счастья.

Но этого недостаточно. Мир умножает благосостояние народов, он способствует развитию торговли и технического прогресса, литературы и искусства. Ради упрочения мира на планете, ради обеспечения достойной жизни и благополучия народов страна Ленина, партия советских коммунистов не жалеют ни сил, ни времени. И всякий раз, когда мы узнаем о новых успехах советской миролюбивой политики, когда приходят добрые вести о соглашениях в области экономики и культуры, о новых торговых сделках, о новых встречах и контактах, мы испытываем понятное чувство удовлетворения. Идея мирного сосуществования ныне обретает неодолимую силу.

Важнейшую роль в осуществлении позитивных сдвигов в Европе в последнее время сыграли визиты Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в Польшу и ГДР, ФРГ, США и Францию. Заметными этапами борьбы СССР и братских социалистических стран за укрепление безопасности, за прочный мир стали в последнее время договоры Советского Союза, Польской Народной Республики и Германской Демократической Республики с ФРГ. Упрочению мира на континенте способствуют и переговоры, которые ведутся сейчас между Федеративной Республикой Германии и нашей страной. Поистине историческое значение обрели недавние визиты Леонида Ильича Брежнева в ФРГ, США и Францию. Международные акции Советского государства встречают горячее одобрение чешского и словацкого народов и, разумеется, всех кинематографистов Чехословакии. В новых международных условиях, мне думается, роль кино еще более возрастает. Лучшие работы кинематографистов, раскрывающие мирный труд людей, их идейную убежденность, всегда служили воспитанию подлинного интернационализма, духа миролюбия и дружбы между народами.

VIII Московский международный кинофестиваль объединил силы прогрессивного, реалистического искусства, открыл дорогу на международный экран произведениям социально значимым, проникнутым духом гуманизма и интернационализма. Фильмы, показанные здесь, являются своеобразной летописью нашего времени, времени борьбы, надежд и побед гуманизма.

ДЖИБРИЛ ДИОП,
режиссер (Сенегал)

Московский фестиваль заметно отличается от других международных кинофорумов, отличается всем своим духом. При всем уважении

к фестивалям, проводимым на Западе, я позволю себе во имя истины сказать, что там на первом месте — коммерция, а искусство — уже потом. В Москву же кинематографисты чуть ли не всех стран мира съезжаются для того, чтобы сопоставить свой творческий опыт с опытом коллег в атмосфере полной свободы от коммерции. И это прекрасно!

Конечно, нельзя забывать, что кино — это и промышленность. У нас, работников молодых кинематографий, нет еще возможностей делать наши картины так, как нам бы хотелось. Им приходится проходить фильтр больших западных прокатных компаний. И все-таки на уступки в содержании наших фильмов мы не идем. А содержание в произведении искусства — главное. Именно это дает нам смелость показывать свои ленты рядом с фильмами крупных режиссеров из стран с традиционно развитым кинематографом. Фестиваль в Москве еще и поэтому для нас так важен, что здесь мы чувствуем себя совсем как дома, ощущая дружескую поддержку хозяев.

Нигде не встретишь такого возвышенного, такого благородного понимания роли киноискусства, как в Советском Союзе, в Москве. Уважение к кинематографу проявляется здесь буквально во всем. Кино — великое средство распространения идеалов гуманизма, прогресса, братства людей всех наций — так понимают в СССР общественную миссию самой молодой из муз.

Прекрасным и убедительным свидетельством высокой оценки роли киноискусства в современном мире явилось приветствие, с которым обратился к участникам и гостям VIII Московского международного кинофестиваля Генеральный секретарь ЦК Коммунистической партии Советского Союза Л. И. Брежнев.

Поддержка молодых кинематографий — одно из проявлений солидарности и помощи Советского Союза развивающимся странам, национально-освободительным движениям. Мы знаем, что «мирное наступление» СССР на мировой арене, плодотворные и впечатляющие визиты Леонида Брежнева в США, ФРГ, Францию помогают осуществить цели, близкие не только советскому народу, но и всему человечеству. Мы горячо надеемся, что мир на Земле, сотрудничество между различными государствами послужат прогрессу, свободе и счастью всех народов.

В Москву приезжают для того, чтобы сказать ей: я тебя люблю. И сейчас я хочу повторить эти слова...

ХОРСТ ЗЕЕМАН, режиссер (ГДР)

Программа мира, принятая XXIV съездом КПСС, ее практическое воплощение в жизнь, проанализированное и одобренное апрельским (1973) Пленумом ЦК Коммунистической партии Советского Союза, визиты товарища Л. И. Брежнева в ГДР, Польшу, США, ФРГ, Францию привели к историческим переменам в мире.

Для нас, художников кино, как и вообще для деятелей искусства стран социализма, они важны еще и в особом аспекте. Ибо политика и культура социалистического общества, структура отношений стран социализма определяют особую структуру человеческой психологии. А ведь главный «объект» исследования искусства — человек.

Сложившуюся историческую ситуацию я воспринимаю как большой успех миролюбивых сил планеты. Этот успех возлагает еще большую ответственность на социалистическое искусство.

Мы развиваем ныне сотрудничество с капиталистическими странами во многих сферах — в соответствии с ленинским курсом мирного сосуществования государств с различным социальным и политическим строем. Но не может быть никакого сосуществования идеологий. И именно в этом для нас ключ к тому, что мы, художники социалистического лагеря, должны делать в будущем. Мы должны с еще большей доказательностью утверждать наши идеалы, наш образ жизни. На службу этому благородному делу надо поставить все богатейшие возможности нашего искусства. Это задача, которую нам еще предстоит решить.

Дружба! — вот емкое слово, которым определяется система отношений наших стран и наших народов. И ответственность мастеров кино состоит в том, чтобы найти в искусстве эквиваленты чувствам, мыслям целых народов. Есть множество явлений новых, небывалых, которые мы должны анализировать художественными средствами: процессы, происходящие в экономике социализма, совместное стремление согласовать экономические усилия, социально-психологические изменения в обществе.

Один пример. Несколько лет назад мы при содействии советских специалистов построили атомный реактор. На этой стройке в тесном взаимодействии работали немцы и русские — люди разных национальных традиций, склада мышления, привычек и приемов труда. Постепенно отлаживалось, шлифовалось сотрудничество, его формы, «состыковывались» и сочетались методы работы. Подобная интеграция затрагивает все сферы человеческой деятельности и, что самое важное и сложное,— психологию, мир чувств человеческих. Люди рядом работают, вместе живут, их сближают общие цели и успехи — возникает новое качество человеческих отношений. Увы, наше кино рассказывает об этих интереснейших процессах очень скупо!

А ведь если бы мы показывали, раскрывали людям — и в социалистических и в капиталистических странах — новый, подлинно интернационалистский стиль международного сотрудничества государств социализма, это содействовало бы росту авторитета социалистического мира.

Разумеется, мы не выполним свою миссию, если ограничимся в творчестве поверхностными декларациями. Глубокое исследование реальных проблем, явлений, характеров — вот путь к подлинному успеху. Наша жизнь, динамичная, сложная и прекрасная, для мастеров социалистического искусства — неисчерпаемый источник вдохновения. В этой связи я думаю о «золотом классе»

нашего общества, рабочем классе.

Рабочий класс, строящий социализм, создает не только материальные ценности, но и обогащает духовную сокровищницу человечества, создает новую мораль, прокладывает путь политике мира. Рабочий класс, как и прежде, идет в авангарде мирового революционного движения. Художник, стремящийся воссоздать правдивую картину нынешнего дня планеты, не должен забывать об этом.

Прекрасно, что мы стремимся установить отношения взаимовыгодного сотрудничества с капиталистическими странами. Это — единственная возможность сохранить мир на Земле. Соотношение сил на мировой арене изменилось в пользу социализма и прогресса. Но классовая борьба не прекращается. Она принимает новые формы. Нелегко порой воссоздать в искусстве их многообразие. Нелегко, но необходимо, если мы хотим выполнить свою миссию художников-коммунистов.

Нет сомнений, что в условиях мирного соревнования двух систем искусство, особенно такое влиятельное, как кинематограф, может и должно, обязано помочь движению общества к этой великой исторической цели.

Московский кинофестиваль давно стал символом сотрудничества сил прогрессивного искусства. И очень характерно, что в фильмах, которые мы видели в фестивальных залах, превалирует прогрессивный политический подход к явлениям сегодняшнего дня.

Приветствие, с которым обратился к участникам фестиваля Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев,— яркое и воодушевляющее выражение того исключительно высокого значения, которое Коммунистическая партия и все советское общество придают искусству экрана, искусству, обращенному к миллионным массам.

КЕНДЗИ ЙОСИДА, режиссер (Япония)

Вместе с режиссером Александром Миттой мы снимаем сейчас совместную советско-японскую картину «Москва, любовь моя». Это очень непростое предприятие — такая копродукция. Ведь наши страны отстоят далеко друг от друга не только географически... Я не говорю еще и о сложностях чисто творческой «стыковки» двух режиссеров.

Не скрою, когда мы ехали в СССР, в незнакомую страну, на незнакомую студию, к незнакомым людям,— мы очень волновались. Но мы нашли взаимопонимание с советскими коллегами, и работа наша двигается хорошо.

Мы взялись за это дело потому, что горячо желаем, чтобы японские зрители лучше поняли Советский Союз, полюбили его. Замечу, что название для нашего фильма — «Москва, любовь моя» — придумали японские кинематографисты. И поверьте мне, в нем — часть души Японии.

Картина наша — это история любви японской девушки (ее играет молодая актриса Комаки Курихара), приехавшей в СССР учиться балету, к русскому юноше. История эта скорее исключение, чем правило. А в будущем мне хотелось бы снять совместный фильм на актуальную социальную тему, например, связанную с жизнью молодежи.

Это желание — не только выражение моих личных творческих пристрастий. Дело в том, что среди японской молодежи очень велик интерес к советской действительности. Вот пример: 80 процентов наших молодых туристов едут в СССР или через СССР.

И все же у меня создалось впечатление, что в Советском Союзе знают о Японии больше, чем в Японии — о вашей стране. У нас, например, очень много людей прочитало книгу В. Овчинникова «Ветка сакуры». Мы сделали для себя открытие: оказывается, иностранец может понять такую сложную страну, как Япония, подметить сильные и слабые наши стороны и так ярко рассказать обо всем этом читателю у себя на родине. Нам было приятно узнать, как советский человек воспринимает японскую действительность, с каким проникновением и уважением говорит о ней.

В Японии, насколько мне известно, подобных книг о Советском Союзе нет.

Вот почему я как кинорежиссер думаю, что было бы хорошо создать несколько совместных фильмов, отображающих сегодняшнюю действительность СССР.

Хотя я и не коммунист, я испытываю глубокое уважение к Советскому Союзу. Меня покоряют мощь вашей страны, высокая гуманность искусства, устремленность советского народа в будущее, благородная целенаправленность мирной политики советского правительства.

Когда в Японии я узнал о визите Генерального секретаря Коммунистической партии Советского Союза Леонида Брежнева в США, я почувствовал, что мир вступает в новую фазу истории, фазу мира и сотрудничества. И испытал от этого огромную радость.

Надеюсь, что улучшение отношений между Японией и вашей страной будет успешно продолжаться, что оно послужит сближению наших народов.

Хотя надо помнить, что в Японии сильна реакция. Прогрессу придется преодолевать ее сопротивление. Полагаю, кино не должно остаться в стороне, ибо одна из главных его задач,— содействовать укреплению мира и международного сотрудничества.

ЕВА КРИСТИАН, актриса (ФРГ)

Мне было весьма приятно стать участницей VIII Московского кинофестиваля. Повсюду нас встречали с гостеприимством и доброжелательностью. Это одно из проявлений миролюбивой политики Советского Союза, которую я, как и все граждане Федеративной Республики, ощутила во время недавнего визита Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в ФРГ.

Переговоры Л. И. Брежнева с канцлером Брандтом в Бонне, это общепризнанно, подвели черту под прошлым и обозначили этапный поворот в международных отношениях в Европе и во всем мире. Ибо суть их не только в том, что они на

фундаменте принципа сосуществования закладывают отвечающий современным требованиям мир без войн, но и в том, что благодаря им нарастающими темпами и во все расширяющемся масштабе осуществляются экономические, научные, технические, культурные связи и обмены. Это и значит наполнить договоры реальным содержанием — подобно тому, как каркас здания заполняется цементом.

Я знаю, что улучшение отношений между нашими странами — это не изолированное явление, а органическая, притом весьма важная часть широкого процесса коренного оздоровления международной атмосферы. Мы являемся свидетелями того, как человечество рвет жесткую кольчугу «холодной войны», в которую его пытались заковать и из которой оно выросло. Куда ни бросишь взгляд на нашей планете — везде чувствуются результаты разрядки международной напряженности.

Именно на этой основе стало возможно общеевропейское совещание министров иностранных дел, посвященное укреплению мира на нашем континенте.

Принципы внешней политики Советской страны ныне получили международное признание, представляя собой конкретное воплощение программы мирного сосуществования в современных условиях, программы активного содействия разрядке напряженности, создания действительно прочного мира на земле для многих поколений. Они выражают не только убеждения советских людей, но также чаяния всего миролюбивого человечества.

Я присоединяюсь к голосу тех моих соотечественников, которые претворяют в жизнь эту программу, действуя рука об руку со своими советскими друзьями, всем прогрессивным человечеством. Думаю, что и VIII Московский кинофестиваль станет заметной вехой на пути развития этой программы, приведет к еще большему укреплению контактов, культурных связей, способствуя миру и сотрудничеству между нашими странами и всеми народами.

ХОРСТ МЁННИХ, писатель (ФРГ)

Кинематограф в Федеративной Республике Германии в большой мере зависит от коммерческих факторов, которые поощряют в фильмах секс и насилие, противопоказанные подлинному искусству. Я же работаю в области политической и нравственной проблематики, которая до последнего времени не была темой нашего кино.

Основная тематика моей работы связана с третьим рейхом. Я принадлежу к поколению, которое выросло в это время. С первого дня второй мировой войны я был солдатом, воевал, потом попал в плен к англичанам. Война не кончилась для меня в мае 1945 года. Все годы после краха нацизма я пытаюсь объяснить немцам, как и почему Гитлеру удалось прийти к власти и ввергнуть Германию, Европу, мир в самую опустошительную в истории человечества войну.

В дни, когда в Дортмунде происходила Неделя советской культуры, совпавшая с визитом в нашу страну Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, я получил много писем от своих рурских друзей, которые свидетельствуют, что никогда раньше народные массы не проявляли такой политической активности, как во время этого исторического визита. Это касается не только Рура, но и всей Федеративной Республики. Я не знаю ни одного человека из моих знакомых, который сомневался бы в высоко положительном значении для судеб ФРГ и всей Европы переговоров Л. И. Брежнева и В. Брандта.

Развитие новых, реалистических, добрососедских отношений ФРГ с СССР и другими социалистическими странами — по-моему, прежде всего проблема изменения политического и социального климата, которое неизбежно влечет за собой поворот в сознании людей. Поэтому так велика ответственность деятелей искусств, прекрасно понимающих, как непросто было воплотить в жизнь новую «восточную политику» ФРГ.

У нас сейчас необычайно высока потребность узнать правду о Советском Союзе, его успехах и проблемах. Именно поэтому я, например, собираю в Москве материал для фильма, который познакомит народ ФРГ с жизнью и чаяниями советских людей и, надеюсь, будет способствовать углублению атмосферы доверия между нашими странами. Это моя задача не только как западногерманского писателя, но и мой интернациональный долг.

Как художник я вижу свой долг и в том, чтобы выступать против тех реакционных сил в моей стране, которые препятствуют нормализации отношений ФРГ с Востоком, пытаются гальванизировать отвратительный реваншизм, похороненный подавляющим большинством народа Федеративной Республики.

ДАНИЭЛЬ ОЛЬБРЫХСКИЙ, актер (Польша)

VIII Московский международный кинофестиваль был счастливым поводом и причиной для моей новой поездки в Москву, которую я очень люблю и хорошо знаю. Главное на фестивале, по-моему,— это возможность творческих контактов, и я с большой радостью встречался с моими советскими коллегами, с кинематографистами других стран мира. Надо сказать, что этот фестиваль особенно способствовал творческому общению. Визиты Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в Польшу, ГДР, ФРГ, США и Францию — события исторического значения. Это успех последовательной ленинской миролюбивой политики, проводимой Советским Союзом и странами социалистического содружества. Все это порождает надежды на плодотворное сотрудничество кинематографистов, направленное на достижение прочного мира, на укрепление дружбы между народами. Именно в этом суть Московского фестиваля, выраженная в его благородном девизе.

КАРЛО ПОНТИ, продюсер (Италия)

Я часто бываю в Советском Союзе. Здесь у меня много друзей,

свидетельством тому — наша совместная работа. Каждый приезд в Москву приносит мне свою радость, и на сей раз, на VIII Международном кинофестивале, такой радостью был живой интерес аудитории к нашему фильму «Убийство в Риме». Дело в том, что в отличие от других международных киносмотров, все более отчетливо приобретающих коммерческий уклон, Московский фестиваль предъявляет к фильмам высокие художественные требования; это — смотр творческих достижений передового кинематографа мира.

Единственно возможный и естественный способ жить на нашей земле — жить мирно, без войн. Наконец-то я вижу, что чаяния людей доброй воли начинают претворяться в действительность. Встречи Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева с главами многих стран мира способствовали установлению взаимопонимания и улучшению взаимоотношений между государствами с различными общественными системами. Такие переговоры — верный залог нашего мирного будущего.

Я оптимист, и мне кажется, что мы являемся свидетелями очень важного исторического момента. Я искренне приветствую такое изменение политической обстановки.

ЛУИС АЛЬФРЕДО САНЧЕС, режиссер (Колумбия)

Сейчас в мире происходят исторические перемены. Последовательная политика Советского Союза, активно борющаяся за мир и сотрудничество между государствами с различными социальными и политическими системами, изменила соотношение сил на международной арене, привела к тому, что правительства ряда западных стран взяли более реалистический курс.

В странах Латинской Америки и раньше существовали влиятельные деловые круги, которые хотели расширять экономические отношения с Советским Союзом, вести взаимовыгодную торговлю. Но им мешала жесткая антисоветская позиция американского империализма, который имел огромное влияние на латиноамериканском континенте.

Времена изменились. Соединенные Штаты поняли необходимость и выгоду экономического сотрудничества с СССР. Визит Л. И. Брежнева в США, его результаты, личность Генерального секретаря ЦК КПСС произвели сильное впечатление в мире. Надо полагать, что теперь начнет быстро развиваться сближение в самых различных областях и между Советским Союзом и государствами Латинской Америки.

Однако мы не имеем права забывать, что империализм остается империализмом. И в США и в странах Латинской Америки действуют небольшие, но мощные группы, которые стремятся помешать процессу разрядки международной напряженности.

У нас в Колумбии и в других латиноамериканских государствах правая пресса, которая всегда вела активную антисоветскую пропаганду, ныне еще яростнее нападает на СССР. Применяясь к новым условиям, она стремится опорочить политику Советского Союза, обвиняя его в «сговоре с США»; в стремлении установить «советско-американский диктат над миром».

Весьма примечательно, что в этом она смыкается с наскоками многочисленных левацких группировок и маоистской пропагандой, сеющей недоверие к намерениям Советского Союза, стремящейся ввести в заблуждение народы, борющиеся за свое национальное и социальное освобождение. Именно для этого пущена в ход лживая теория «двух сверхдержав».

Я думаю, что не следует недооценивать вред, который способна принести эта пропаганда. Ей поэтому следует противопоставить широкое и убедительное разъяснение советской политики мира и международного сотрудничества, показывать народным массам, что перемены в международных отношениях — следствие побед прогрессивных сил, что новая обстановка в мире будет способствовать успешной борьбе с империализмом. Немалую роль в этом деле может сыграть кинематограф.

МРИНАЛ СЕН, режиссер (Индия)

Как индиец я считаю, что активная политика мира, проводимая Советским Союзом, визиты Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в ФРГ, США, Францию имеют огромное значение для народов развивающихся стран. Несомненно, что прогрессивные силы набирают мощь, развивается и крепнет их солидарность в масштабе всей Земли. Реакция вынуждена переходить к обороне. Все это весьма вдохновляет народы стран «третьего мира», избравших путь национальной независимости и прогресса.

Я с удовлетворением вижу, что эти явления в определенной мере отражаются и на экране мирового кино.

Примечательно в этой связи кино Африки и Латинской Америки, которое привлекает все большее внимание в мире. Конечно, не всегда можно согласиться с точкой зрения того или иного режиссера, с концепцией того или иного фильма, но в общем несомненно, что в африканском и латиноамериканском кинематографе происходит консолидация здоровых, прогрессивных сил.

Недавно в Западном Берлине, на кинофестивале на меня сильное впечатление произвел ангольский фильм «Замбизанга». Мы обсуждали эту картину с одним английским критиком. Он говорил о слабостях фильма — его дидактичности, прямолинейности, недостаточной тонкости. Я ему ответил: в Анголе идет война с колонизаторами, и ее молодому киноискусству пока не до тонкостей. Любое слово, сказанное кинематографистами против угнетателей, звучит там как зажигательный лозунг.

Кино как одно из самых мощных средств массовой коммуникации должно противостоять тем, кто пытается ввести в заблуждение народы стран «третьего мира», посеять недоверие к благородным целям «мирного наступления» Советского Союза, которое привело к историческому соглашению с США «О предотвращении ядерной вой-

ны». Именно эта миролюбивая политика СССР создала благоприятные условия для национально-освободительной борьбы. Конечно, Советский Союз, придя к соглашениям о сотрудничестве с США в различных областях, не питает иллюзий по поводу того, что Соединенные Штаты перестали быть империалистическим государством. Ныне прогрессивные силы во главе с Советским Союзом и социалистическими странами сильнее, чем когда-либо, и тот факт, что ведущие страны капиталистического мира вынуждены признать мирное сосуществование как принцип международных отношений,— свидетельство огромной политической мощи лагеря социализма. Хочу добавить, что в историческом повороте, происшедшем на мировой арене, выдающуюся роль сыграл Леонид Ильич Брежнев. Его политическая мудрость, умение убеждать в своей правоте, спокойствие и уверенность, гибкость и личное обаяние произвели сильное впечатление на индийский народ.

Киноискусство должно говорить людям правду о том мире, в котором они живут. К сожалению, 90 процентов фильмов, выпускаемых в Индии, не выполняют главную миссию искусства — это плохие, сентиментальные, далекие от действительности картины. Хотя большинство их показывает бедность, но бедность романтизированную, красивую, респектабельную — некую «кинобедность». Я не могу отказать лучшим из подобных лент в своеобразном гуманизме. Однако это гуманизм вообще, всепримиряющий и всепрощающий. Мы, индийцы, живем в обществе, которое на протяжении веков подвергалось жестокой колониальной эксплуатации, и для того чтобы отразить подлинную действительность — надо показывать безобразную, бездомную, унижающую человека бедность, вскрывать ее причины. Гуманизм современного кино обязан быть социально насыщенным, он должен рождать протест, звать к изменению жизни.

Я пытаюсь делать фильмы, рассказывающие о социальной реальности моего родного города Калькутты, о социальном положении всей страны. В более широком смысле — это отражение социально-политической действительности всех афроазиатских стран. Еще недавно ни одна кинокомпания не заключала со мной контракта вторично. Однако в последнее время мои фильмы становятся популярны и, следовательно, приносят доход. Продюсеры теперь сами приходят ко мне — не потому, что я политически переубедил их, а потому, что я стал силен поддержкой публики. Картина «Калькутта-73» — продолжение «Интервью» — получила в Индии большую популярность. Перед самым Московским фестивалем я закончил съемки последней части этой трилогии — фильма «Пехота». В нем я тоже атакую реакцию, а кроме того экстремистские перехлесты «левого» движения в Индии.

Что касается Московского кинофестиваля, то помимо возможности увидеть фильмы и встречаться с коллегами из многих стран, помимо возможности обменяться опытом и корректировать себя, свою работу, сверяясь с творчеством других,— помимо всего этого пестрый и разнообразный мир фестиваля заставил меня понять, что все мы в мире связаны между собой, и то, что происходит в самом отдаленном уголке Земли, оказывает воздействие на судьбы людей повсюду. Этот мир, говоря словами Л. И. Брежнева, достаточно велик, чтобы мы все могли в нем жить, но слишком мал, чтобы подвергать его опасности ядерной войны.

ДЖОРДЖ СТИВЕНС старший, режиссер и продюсер (США)

Я — впервые в Москве, но в Советском Союзе я бывал — в Мурманске и на Каспии, в годы второй мировой войны, когда наши страны вместе боролись против фашизма. Тогда многие советские люди стали моими друзьями. Позже я вновь увидел их в незабываемые дни встречи на Эльбе. Фотографии, запечатлевшие это событие, я и сейчас привез с собой в Москву.

Советские друзья оставались для меня такими же близкими и на протяжении десятилетий «холодной войны», ибо я не принадлежу к людям, которые легко отказываются от дружбы. Для меня лично «холодная война» не существовала. Я всегда считал, что американцы и русские должны быть хорошими друзьями. Вы легко поймете мои чувства, вызванные тем, что на смену эпохе конфронтации между нашими странами приходит эпоха плодотворного сотрудничества.

Поэтому мне так дорог девиз Московского фестиваля, призывающий к миру и сотрудничеству между народами. Поэтому мне представляется знаменательным то, что на открытии Московского фестиваля было оглашено приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева.

Фестиваль в Москве — лучший из фестивалей, на которых я побывал. Самые теплые отношения связывают меня со многими советскими кинематографистами и кинематографистами из других стран. Встретиться с ними в Москве было для меня истинной радостью. Здесь господствовал дух международного единства, взаимных симпатий и уважения. Особенно запомнился мне прием в Георгиевском зале Кремля, который воплотил в себе самый дух Московского фестиваля — дух высокого общественного уважения к кинематографу.

Не случайно фильмы, которые были показаны в рамках фестивальных программ, выражали самые гуманные, самые передовые идеи и чувства времени. В этом смысле мне дороги советские фильмы, и я, как член жюри, был рад, что один из Золотых призов присужден картине Витаутаса Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!». Влияние Московского фестиваля на мировое киноискусство несомненно. Особое значение оно имеет для молодого кино развивающихся стран. В Москве фильмы этих стран, которым обычно трудно пробиться к широкой публике, получают доброжелательную аудиторию и добиваются успеха. У меня теплело на сердце, когда московские зрители искренне, горячо и

заинтересованно принимали произведения кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки.

Размах и масштабы Московского кинофестиваля еще раз подчеркнули социальную роль киноискусства в современном мире — искусства, которое обязано служить средством связи, взаимопонимания и сближения людей в разных странах.

КАМАЛЬ эль ШЕЙХ, режиссер (АРЕ)

Я приехал на фестиваль из страны с трудной судьбой. Дважды за последние двадцать лет подверглась она нападению со стороны Израиля, за спиной которого стояли самые крайние силы международной реакции. Поддержку и уверенность в борьбе с агрессией нам дает ваша страна, ваш народ. Советский Союз стоит во главе государств, активно проводящих в жизнь политику мира.

Арабские народы всегда будут помнить поддержку, оказанную нам Советским Союзом в борьбе по отражению тройственной агрессии против Египта в 1956 году и агрессии 1967 года. Мы никогда не забудем огромной советской помощи арабским странам в укреплении их обороноспособности.

Недавно мы с неослабным вниманием следили за визитами товарища Л. И. Брежнева в страны Европы и США. С большой радостью мы восприняли зафиксированное в совместном советско-американском коммюнике стремление к урегулированию ближневосточного конфликта на принципах, обеспечивающих права и интересы всех народов. Советский Союз в соответствии с Программой мира придает принципиальное значение ликвидации военного очага на Ближнем Востоке на основе уважения законных прав арабских государств и народов.

Итоги советско-американских переговоров на высшем уровне в июне 1973 года отвечают не только интересам народов СССР и США, но также и интересам всего миролюбивого человечества. Они являются еще одним ярким доказательством того, что ныне имеются возможности для решения спорных вопросов, какими бы сложными они ни были, путем переговоров на основе принципов мирного сосуществования государств с различными социальными системами.

Визиты товарища Л. И. Брежнева ускорили поворот от периода враждебной конфронтации в международной жизни, когда грозовая напряженность могла разразиться вихрем войны, к периоду все более устойчивого мирного сосуществования, на основе взаимной выгоды и равной безопасности.

Путь от конфронтации к сотрудничеству нелегок, он требует усилий и времени. Важными этапами на этом пути были заключенные в Европе за последние годы договоры СССР, Польши и ГДР с ФРГ, прошлогодние советско-американские соглашения об ограничении стратегического вооружения.

РИК ЭППЛМЕН, продюсер (США)

Впечатления от визита Леонида Брежнева в нашу страну продолжают властвовать над умами американцев. Этот визит разрушил многие трудности, которые стояли на пути к взаимопониманию между нашими народами. Генеральный секретарь Коммунистической партии Советского Союза произвел замечательное впечатление на американскую аудиторию. Не может быть ничего более важного, чем благо всего человечества, сотрудничество народов в условиях мира. Визит Л. Брежнева и его переговоры с президентом Никсоном, достигнутые соглашения, прежде всего — «Соглашение о предотвращении ядерной войны», прекрасно послужили этим целям. Тот факт, что внутриполитические сложности в США не помешали Л.И. Брежневу осуществить свой визит, еще сильнее подчеркнул, что советский курс на улучшение отношений с Соединенными Штатами не какое-то временное явление, а политика, рассчитанная на долгие годы. Прекрасный пример мудрости и дальновидности советского лидера!

Мы горячо надеемся, что этот визит улучшит отношения наших стран на всех уровнях. Особенно велико стремление к сближению и взаимопониманию с Советским Союзом среди молодого поколения американцев. Молодые люди готовы сделать для этого многое. Они понимают, что сейчас в этом плане открываются широкие и разнообразные перспективы.

Со своими сверстниками солидарны и молодые американские кинематографисты, которые хотят работать независимо, делать хорошие фильмы для широкой публики, свободные от порнографии, культа насилия.

С деловой точки зрения налаживание культурного обмена между США и СССР открывает новые интересные возможности в области кинопроизводства. Мы хотели бы развивать практику копродукции с социалистическими странами.

Творческие и деловые контакты, которые мы установили с советскими коллегами на VIII Московском фестивале, мы рассматриваем как очень важный шаг на этом пути.

Природа: храм и мастерская!

Академик И. П. Герасимов

Решение проблемы сохранения природной среды и рационального использования природных ресурсов в условиях научно-технического прогресса является в нашей стране делом поистине общенародным. В Постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об усилении охраны природы и рациональном использовании природных ресурсов» хозяйственное, экономическое значение этой проблемы рассматривается в неразрывной связи с вопросами социалистической нравственности, ибо, как подчеркнуто в Постановлении, речь идет об ответственности перед будущими поколениями советских людей. Осознание этой ответственности объединяет сегодня, в частности, кинематографистов и ученых, которым предстоит «р а с ш и р и т ь среди населения распространение з н а н и й по охране природы и разъяснения важности рационального использования ее богатств».

Уже не в первый раз мы посвящаем этой проблеме журнальную рубрику «Современность и экран». В номере 5 «ИК» за этот год выступили академик А. Виноградов и член-корреспондент АН СССР В. Кунин, в номере 9 — кинорежиссер Б. Долин и драматург Л. Белокуров.

Беседа нашего корреспондента Леонида Элерова с директором института географии Академии наук СССР, председателем научного совета АН СССР по проблемам биосферы, академиком Иннокентием Петровичем Герасимовым началась после просмотра ряда фильмов, посвященных теме «Человек и природа».

Ж у р н а л и с т. Только что мы посмотрели несколько научно-популярных и документальных фильмов, которые касаются проблемы защиты окружающей среды. Не кажется ли вам, что в некоторых из них не хватает глубокого и ясного изложения истории вопроса? Важно, чтобы не создавалось впечатление, будто нивесть откуда взявшийся злой демон экологического кризиса налетел на нашу планету и хочет уничтожить столь милую нам природу — замусорить океан, задымить воздух, истребить естественную флору и фауну. Мне кажется, что сейчас надо ясно понять, что этот демон — плод его же деятельности по отношению и к природе; результат его стихийного, а часто и неразумного отношения к ней.

И. П. Г е р а с и м о в. Конечно, было бы неправильно думать, что наука не занималась изучением связей общественной жизни человека с окружающей его природной средой. Но долгое время мы решали лишь отдельные, хотя и важные задачи, связанные с использованием и охраной природы и прежде всего растительного и животного мира. Общая же теория взаимоотношений общества и биосферы долго считалась не первоочередным предметом научных исследований. И в этом, мне кажется, главная причина того, что вы назвали эффектом внезапности. Еще полвека назад корабль науки, изучавший природу, плыл как бы параллельно материку, на котором развивались процессы социальных воздействий на окружающую природу. А между тем современное общество со все возрастающей скоростью втягивалось в сложнейший водоворот острых проблем, парадоксальных открытий, противоречивых явлений научно-технической революции. В ходе этой революции взаимоотношения со средой, в которой мы живем и работаем, приобретают все более сложный и многообразный характер. Именно поэтому активное влияние человека на окружающую среду и вместе с тем прогрессирующая зависимость от нее стали сегодня актуальнейшей научной и общественной проблемой, затрагивающей жизненные основы человечества.

Когда в двадцатые годы нашего века французские философы П. Тейяр де Шарден и Э. Леруа употребили такое понятие, как «ноосфера» или сфера разума, они не понимали,

что этот «мыслящий пласт» неотделим от всей природной среды, в которой сформировался и существует homo sapiens.

Замечательный русский ученый академик В. И. Вернадский первый указал на необходимость развития этой сферы разума в неразрывной связи с биосферой, а не вне ее и не над ней.

Такое философское толкование происходящей эволюции вызвало необходимость нового подхода к природной среде, который сейчас называется глобальной экологией. Актуальность научных исследований в этой области объясняется тем, что сегодня резко меняются формы, способы и масштабы воздействия человека на природу. Кто бы, например, еще 30—40 лет назад, в пору жарких дискуссий об угрозе «энергетического голода» мог предполагать, что не меньшая опасность таится и в «энергетическом изобилии». А в наши дни уже обсуждаются научные прогнозы о том, что количество энергии, которое будет производить человек в обозримом будущем, окажется соразмерным с энергией, получаемой Землей от Солнца, что неизбежно приведет к радикальной перестройке всего теплового баланса на земной поверхности и к коренным изменениям всей земной природы.

Учеными обсуждаются последствия и таких форм воздействия на природу, как непрерывно нарастающее запыление атмосферы различными отходами промышленного производства, загрязнение мирового океана нефтью и другими веществами. С другой стороны, от ученых требуют точной оценки и таких гигантских технических проектов, как устройство плотин через Берингов пролив, изменение направления течения крупнейших рек мира, предложение растопить льды Арктики и им подобных.

Однако современная наука не может еще достаточно достоверно определить и экстраполировать в будущее последствия подобных глобальных преобразований. Это объясняется тем, что прогнозы такого рода должны исходить из очень глубокого знания всеобщности природных взаимосвязей.

И вот тут-то и сказываются наши еще недостаточные знания о природе. Мне хочется вспомнить слова Владимира Ильича Ленина: «Пока мы не знаем закона природы, он, существуя и действуя помимо, вне нашего сознания, делает нас рабами «слепой необходимости». Раз мы узнали этот закон (как тысячи раз повторял Маркс) независимо от нашей воли и от нашего сознания,— мы господа природы».

Действительно, не зная законов природы, очень легко увлечься заманчивой идеей о ее полном подчинении нашим техническим и другим замыслам. Такая стратегия «натиска», естественно, игнорирует возможные ближайшие и отдаленные последствия нарушения естественного порядка или, как сейчас любят говорить, природного равновесия.

О поразительном факте сообщалось в специальной литературе несколько лет назад: вредные химикаты, которые употребляют для борьбы с вредителями сельского хозяйства, обнаружены в печени пингвинов, обитающих в Антарктиде, а нефтяные пленки на поверхности океана, уничтожающие морской планктон, наблюдались в центральных частях мирового океана. Те, кто видел норвежский документальный фильм «Ра», представленный на VIII Московском международном фестивале ученым и путешественником Туром Хейердалом, могли воочию в этом убедиться.

Мои зарубежные коллеги сейчас много и часто выступают в печати, и, прессуя отдельные факты в некую законченную систему, рисуют, по сути, панические перспективы глобальной экологии нашей планеты. В качестве примера можно привести небольшой отрывок из научно-фантастического эссе известного американского эколога Пола Эрлиха: «Океан погиб летом 1979 года, значительно раньше, чем предполагали биологи. Еще за 10 лет до этого был замечен ряд угрожающих признаков: в 1968 году, например, ученые установили, что ДДТ тормозит фотосинтез морской флоры. Этому трагическому открытию большинство людей не придали значения. Лишь специалисты-экологи поняли, что речь идет о начале конца... Препятствовать фотосинтезу — значит препятствовать жизни. Но ДДТ

и другие хлористые соединения углеводорода отравили почти всю землю и воду. Вот тогда-то стало ясно, что угроза катастрофы вполне реальна...»

Страшная картина, не правда ли?

Реакция общества в этих случаях может быть двоякой: панический страх и осознанное чувство коллективной ответственности. Такого рода психоз катастрофы охватил сейчас капиталистическое общество, но он, разумеется, мало чем поможет делу. Более того, надо, чтобы осознание былых упущений не свело понятие «защита окружающей среды» лишь к лозунгу, ревностное обсуждение которого хотя и успокаивает совесть, но постоянную цель заменяет временными полумерами. В частности, очень важно, чтобы возможно большее количество людей на Западе поняло, что практические целенаправленные действия по охране среды потребуют от лиц, занимающихся промышленной деятельностью, значительных финансовых издержек.

Надо помнить, что прагматизм частного собственника не позволяет ему решать глобальные общественные проблемы, такие, как, скажем, предотвращение угрозы гибели мирового океана.

Здесь проявляется социальный аспект проблемы, который во многом объясняет позицию моих зарубежных коллег. Они не видят социальных условий, которые позволили бы осуществить на практике уже разработанные, а также еще только разрабатываемые наукой пути развития техники, обеспечивающие уравновешенное развитие цивилизации без опасности экологических кризисов или, тем более, взрывов. Жизнь показывает, что только в нашей стране уже сейчас в больших масштабах планомерно и на надежной научной основе осуществляется практическое решение экологических проблем. Вот и мы видели убедительные кадры из фильмов «Мы отвечаем за будущее», «В поисках равновесия». Нам показали, что на передовых заводах, на морских нефтепромыслах, на тепловых электростанциях уже функционируют надежные очистительные сооружения, технологические устройства, предохраняющие атмосферу от вредных газов и т. д. Недавно мы узнали, что благодаря усилиям специалистов Щекинского химкомбината снята угроза гибели мемориального парка в Ясной Поляне.

Защита окружающей среды сегодня в нашей стране стала важнейшей государственной задачей.

Не случайно в Постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об усилении охраны природы и улучшении использования природных ресурсов» предусмотрено, что начиная с 1974 года планы по рациональному использованию природных ресурсов и охране природы станут составной частью планов развития народного хозяйства.

Поэтому-то нам чужд страх перед будущим. Мы понимаем, что социалистическая организация народного хозяйства служит надежной основой для осуществления глобальных мероприятий по сохранению биосферы.

Я убежден, что наши усилия и достигнутые результаты смогут доказать и возможность интернациональной заботы об экологическом благополучии всей планеты.

Научно-техническое бытие определяет сегодня не только сознание человека, но и психологию его поведения, отношение к внешнему миру. Опытный инженер, проектируя промышленный комплекс, увлеченный поиском решений сложнейших технических задач, сегодня не может не задуматься и над тем, как сохранить в процессе будущей стройки очарование окружающей природы.

Безусловно, философия человека — властелина природы, якобы имеющего право делать с ней все, что он хочет — кстати, часто преподносимая нам в былые годы и с киноэкрана,— имела свою отрицательную сторону.

Такое чисто утилитарное отношение к природе порождало, как ни странно, и диаметрально противоположный призыв абсолютного запрета «природопользования», полного невмешательства в природную среду.

Чтобы спасти биосферу и вместе с ней человека, нужно поставить непреодолимую преграду на пути развития цивилизации —

такой лозунг выдвигают в настоящее время некоторые зарубежные ученые.

Сторонники таких взглядов утверждают, что речь сегодня идет не об отдельных недостатках технологии, ведущих к загрязнению воздуха, воды и другим отрицательным последствиям. Наука безусловно найдет технические средства для предотвращения этих последствий в каждом отдельном случае, говорят они. Их страшит другое: возможности техники и масштабы производственной деятельности, по их мнению, уже превысили общий потенциал и некий критический предел «самосохранения» всей биосферы и стали источниками возникновения новых процессов ее разрушения планетарного масштаба. Рождается сложнейшая система новой чисто антропогенной среды, развивающаяся по своим законам, которых мы пока еще не знаем.

Журналист. Значит, если принять подобные суждения за истину, то надо будет «притормозить» на время «супер-экспресс техники», дабы ослабить свистящий в ушах современного человека ветер прагматизма и тем самым дать возможность услышать то, чего не давал ему услышать этот ветер,— голос природы?

И. П. Герасимов. Я думаю, что для того, чтобы услышать этот голос, вовсе не обязательны такие крайние меры. Надо прежде всего захотеть его услышать. На мой взгляд, страх перед техникой — это скорее рецидив кризисного порядка, порожденный невозможностью управлять процессами общественного развития.

Ведь человек сегодня не может не вторгаться на территорию природы. Нам надо добывать уголь, руду, рубить лес, добывать пушного зверя, развивать промышленность, интенсифицировать сельское хозяйство. Но во время этой деятельности можно незаметно для себя стать «слепым» и покорным оружием рвущейся из-под контроля технологической стихии.

Вот почему перед всей нашей системой общественного воспитания и, в частности, киноискусством стоит многотрудная, но крайне необходимая задача пробудить в человеке хозяйское, притупившееся, а иногда и совсем утерянное чувство ответственности, умной заботы о природе.

В фильме «В поисках равновесия» есть замечательные кадры, где природа предстает перед зрителем во всем своем великолепии. Счастлив кинематографист, способный на проникновенный, интимный разговор с зеленью лесов и их обитателями, с голубым чистым небом, искрящейся на солнце водой. Сюжеты из телевизионных передач «В мире животных», «Клуб кинопутешественников» также несут добрые светлые чувства к природе и недаром они популярны у самого разного зрителя.

Потребность в таких фильмах огромна, так как они способствуют поэтическому общению с миром природы. Я уверен, что, просмотрев подобную картину, даже самый рьяный «хозяйственник» не останется равнодушным к интимным тайнам очарования природы. Но особенно это важно для нашего молодого поколения. Необходимые душевные качества, заложенные с детства, помогут им — будущим производственникам — в век сложных кибернетических систем и термоядерных реакторов не превратиться в сухих бездушных роботов, позабывших, каким голубым бывает небо и как пахнут листья после дождя.

И в этом смысле широчайшие возможности открываются перед художественным кинематографом. Ведь в его арсенале имеются неизмеримые богатейшие возможности.

Я вспоминаю фильм «Солярис». Вокруг этого фильма разгорелись серьезные киноведческие споры, я знаю, есть поклонники и противники той трактовки романа С. Лема, которую продемонстрировал нам режиссер. У меня свое, во многом также противоречивое отношение к этому фильму. Однако мне кажется совершенно правильной идея благодарности к родной земле, природе, ко всему тому, что является для человека его колыбелью. В какие бы далекие миры ни улетал человек, его везде согревают воспоминания о «земном» доме. И никакие трудности не остановят его, если он чувствует себя сыном земной природы и остается ей верным.

Известный японский кинорежиссер Акира Куросава часто высказывал желание создать фильм, в котором бы прозвучало его слово в защиту окружающей среды. «Нельзя лишить будущие поколения счастья ощущения свежего ветра, шелеста листьев, журавлиного крика»,— писал он в «Литературной газете». И вот недавно я узнал, что талантливый кинематографист собирается у нас в стране снимать фильм по книге русского писателя, путешественника и ученого Владимира Клавдиевича Арсеньева «Дерсу Узала». Ведь Арсеньев был не только тонким наблюдателем природы, но и глашатаем творческого сотрудничества человека и природы.

Я думаю, что А. Куросава не случайно остановил свой выбор на «Дерсу Узала». Это прекрасный материал, который позволит рассказать с экрана о том, как можно жить в согласии с природой. Каким упреком звучат, например, слова героя книги Арсеньева человечеству за истребление многих видов животных — таких, как голубая антилопа, попугай ара, бескрылая казарка, странствующий голубь, тур, морская корова. Ведь уже около трехсот видов животных стали жертвой нашей жестокости и неразумности.

Мне вспоминается в этой связи замечательный фильм С. Креймера «Благослови зверей и детей». На самом высоком накале чувств, даже с некоторой долей преувеличения, художник взывает к людям — опомнитесь, не лишайте природу ее красоты и полноты, иначе произойдет непоправимое.

Мы знаем, что в Советском Союзе во многих природных заповедниках и на других территориях ведется огромная работа по сохранению тех животных и растений, которые находятся на грани истребления. Лось, сайгак, соболь, бобер воскрешены были нами почти что из небытия. Кстати, кинематографисты могли бы очень помочь всем тем, кто защищает и охраняет нашу природу. Помню несколько лет назад был в прокате прекрасный фильм «Тропой бескорыстной любви» о судьбе прирученной лесником рыси, которая защитила своего друга и хозяина от озверевших браконьеров.

Ж у р н а л и с т. Те примеры фильмов, которые вы привели, очевидно, можно отнести к категории воспитательных. Но мне кажется, что только таких кинолент недостаточно. Сегодня налицо острая конфликтная ситуация, о которой вы уже упоминали. Ее можно сформулировать так, перефразировав тургеневского Базарова — «природа сегодня и храм и мастерская». Как же быть в этой ситуации тому же строителю, энергетику, металлургу? Думается, что для кинематографиста этот конфликт — прекрасная возможность поразмышлять о чувстве личной ответственности человека за те последствия, которые вызывает его деятельность в природе.

И. П. Г е р а с и м о в. Совершенно с вами согласен. Киноискусство, исследуя реальность, создает живые образы и вызывает настолько сильный эмоциональный эффект, что в некоторых случаях может сделать даже больше, чем наука. Фильм такого плана, о котором вы говорили, может неожиданно сфокусировать самые различные лучи проблемы. Такие попытки уже делаются.

Подобные фильмы дают ответ на один из самых сложных вопросов, касающихся общественной психологии.

Кстати, говоря о личной ответственности за ущерб, наносимый природе, вы затронули вопрос, на который я не могу найти ответа: почему человек на субботнике с неподдельным энтузиазмом сажает деревья в общественном саду, в своей квартире разводит на подоконниках «ботанические сады», а во время своего воскресного пикника на лоне природы безжалостно ломает ветви черемухи, рвет полевые цветы, захламляет всевозможным «городским» мусором зеленые лужайки лесных полян. Не правда ли, удивительная метаморфоза?

На первый взгляд может показаться, что это сюжет для «Фитиля». Однако здесь мне видится материал не только для сатириков, но и для представителя художественного кинематографа, способного к серьезному философскому обобщению.

Хотелось бы увидеть и произведения художника, неравнодушного, страстного, кото-

рый бы сумел показать драматический накал борьбы за природу. Я помню, какое сильное впечатление оказал на меня много лет назад фильм «Если бы парни всего мира». Людей самых различных по убеждениям, нравам, политическим симпатиям, характеру объединила одна благородная цель — помочь попавшему в беду человеку.

Сегодня бедствие терпит природа, и ситуация не менее драматична и цель не менее благородна.

Научное кино должно взять на себя ответственность за подготовку общественного сознания к решению нравственных эстетических и социальных задач, которые ставит сегодня проблема защиты окружающей среды.

Сегодня мы видели документальный фильм режиссера А. Медведкина «Тревожная хроника», в котором автор приводит многочисленные примеры варварского отношения капитализма к природе, ко всему живому на земле. Примеры хлесткие, точно отобранные, иногда даже подавляющие зрителя своей химерической жестокостью. Смотрите, говорят нам авторы с экрана, что бывает, когда рвется связь человека с миром красоты и гармонии в окружающей нас природе.

Вероятно, кинопублицистика в принципе имеет право вот так сгустить краски, заострить мысль. Однако необходимо, чтобы в подобных произведениях, кроме страстности художника, еще присутствовала и достаточная глубина научно-философского подхода к теме, а это второе качество требует очень строгой логики мышления.

Мне кажется, что кинематограф воспитывает современную культуру мышления. Безусловно, это не простая задача. Для того, чтобы понять сложные явления сегодняшнего фронта науки, мало увидеть лабораторный эксперимент, сдобренный дикторским текстом. Сюжетные ходы любого научного фильма должны следовать за мыслью исследователя, да и сам ход исследования, развитие научной теории должны формироваться на экране. Необходимо показать не только сущность и результаты конкретного исследования, но и весь процесс его осуществления.

Большинство же научно-популярных фильмов делается по старинке. Их герои — молчаливые роботы, колдующие над своими микроскопами или испытательными стендами. А ведь они бы могли проявить свою индивидуальность, свой характер, свои чувства, рожденные творческим поиском, ошибками, удачей. Становится обидно, когда видишь на экране маститого ученого, который произносит заранее заготовленный текст, может быть, и несущий определенную информацию, но безликий, пресный, скорее напоминающий равнодушное поучение, а не творческие рассуждения человека науки.

Иные ленты, просмотренные нами, оставили меня абсолютно равнодушным, и честно говоря, мне было просто скучно. В этом нет ничего странного, могут возразить мне оппоненты, вы же ученый, которому все это хорошо известно, а вот массовый зритель... Смею утверждать, что массовому зрителю будет не менее скучно и прежде всего потому, что в картинах этих нет того драматизма, который необходим любому произведению научно-популярного жанра. Острая драма идей, неудовлетворение ранее известным, поиск новых подходов, смутная догадка, рождение гипотезы, сомнения, трудности, первые успехи — вот что должно увлечь зрителя, заставить его волноваться, вызвать солидарность и в конце концов призвать в ряды единомышленников. А взамен этого во многих просмотренных сегодня фильмах преподносится чисто документальная хроника, информация об отдельных фактах. И даже дикторские акценты не спасают положения, более того, они иногда коробят своей риторической напыщенностью. Вот, например, в фильм «Истоки жизни» включен опыт над мышью, иллюстрирующий вредное влияние на живые существа некоторых веществ. Сам по себе опыт рядовой, и вдруг тебя ошарашивают многозначительным глобальным выводом — «Представляете, чем это грозит!...»

Вот такая пустая риторика (я не имею в виду только этот фильм), по моему твердому убеждению, дискредитирует науку, задурманивает голову зрителя, придает мистическую

многозначительность подчас рядовому научному эксперименту. И вот что характерно: такие дикторские акценты появляются там, где чувствуется недостаток изобразительных средств для того, чтобы выразить определенную мысль, показать ее сущность.

Не менее вредны, по-моему, и некоторые изобразительные акценты. В том же фильме, когда директор Северо-Донецкого химкомбината рассказывает о большой работе, проделанной с целью сделать производство чистым и безвредным для окружающего населения, внимание акцентируется на букете ярких цветов, стоящих у него на столе. Мне лично такая нарочитость претит и вместо того, чтобы убеждать, вызывает обратный эффект — сомнение в реальности происходящего.

Журналист. Если с тех позиций, о которых вы сейчас говорили, рассматривать фильм режиссера А. Соколова «Синие атакуют планету», то он мне кажется фильмом нового направления. Здесь прежде всего привлекает повышенное внимание авторов к логике научного исследования, делается попытка проследить за мыслью ученых, объясняющих одно из удивительных явлений, происходящих в наши дни в водоемах земного шара.

Но, Иннокентий Петрович, когда фильм закончился, я заметил, что вы недоуменно развели руками. Вам эта картина не понравилась?

И. П. Герасимов. Я с большим вниманием начал смотреть этот фильм. Авторы обратились к очень интересной теме. Проблема бурного развития в последние несколько лет сине-зеленых водорослей в водоемах самых различных континентов приковывала внимание ученых многих стран. Можно согласиться с вами, что этот фильм сделан очень живо, красиво, он держит зрителя в напряжении, в ожидании разгадки таинственного явления. Но авторы, упорно ведя нас заманчивыми путями к цели, так и не привели к ней.

Ружье, висящее на стене, не выстрелило. Объяснив зарастание вод Днепра лишь нарушением его стока, авторы сделали глобальный вывод о том, насколько важно естественное равновесие в природе.

Равновесие в этом случае действительно нарушено, но причина вовсе не та, о которой говорится в фильме. Этим и вызвано мое недоумение. Наукой установлено, что причина того процесса, который называется эвтрофикацией, кроется в химических удобрениях, повсеместное применение которых и вызвало после вымывания их из почвы и сноса грунтовыми и поверхностными водами в реки и озера бурное размножение водорослей. И отбить атаку «сине-зеленых» только теми методами, о которых говорится в фильме, не удастся. Разумное применение удобрений — и предотвращение их смыва из почвы — вот выход из положения.

Говоря об этом фильме, хочется сделать вывод о непременном условии научно-популярного кинематографа — научной достоверности материала, компетентности авторов, их знании истории и сегодняшнего дня науки вообще и конкретной проблемы, в частности.

Компетентный, научно достоверный кинематограф очень может помочь ученым в борьбе за охрану природы и рациональное использование ее ресурсов. И популяризация проблемы и публицистическая постановка вопроса окажут неоценимую поддержку тем требованиям, которые выдвигаются наукой.

Сегодня мы, ученые, подходим к биосфере с конструктивными требованиями. Необходимо создание генерального плана охраны и целенаправленного преобразования природы, которому должны быть подчинены все наши взаимоотношения с природой. Цель его, в первую очередь — сохранение оптимальной для жизни среды обитания, использование наиболее рациональных способов использования естественных ресурсов, плановое управление природной средой в условиях современной научно-технической революции.

Журналист. Могли бы вы себе представить картину будущего, сбалансированного, если так можно сказать, мира, где человечество развивается в гармонии с окружающей средой?

И. П. Герасимов. Вряд ли следует говорить о некой полной идиллии во взаимоотношениях человека и природы. В этих

взаимоотношениях издавна был и безусловно будет элемент драматизма. Всегда найдутся такие явления природы, которые, даже будучи познанными, не дадут человеку активно влиять на происходящие в природе процессы.

Взять хотя бы к примеру науку о землетрясениях. Сейчас у специалистов нет достаточно точных методов прогноза этого явления, но даже если в будущем они появятся, то от этого землетрясения еще не будет полностью подвластны человеку.

Как бы высок ни был уровень цивилизации, никогда господство человека над природой не будет безграничным. Может быть, в этом и заключен извечный великий смысл разумной деятельности мыслящего человека на нашей планете. Что же касается той модели сбалансированного мира, о которой вы говорите, то несколько лет назад такая модель обсуждалась на межправительственной конференции экспертов по научным основам рационального использования биосферы, проводимой по инициативе ЮНЕСКО. Большинству ученых она представляется в следующих чертах.

Большая часть обитаемой суши и прибрежных шельфов будет являться ареной интенсивной производственной деятельности человека. В основном на этой территории развивается высокопродуктивные сельское, лесное и рыбное хозяйства, рассредоточены многочисленные индустриальные центры, города и сельские населенные пункты, связанные сетью разнородных путей сообщения. Причем города не расширяющиеся, а растущие вверх.

Не менее одной трети этой территории — это природные парки с зонами отдыха, туризма и лечения. Ландшафтотерапия издавна служила средством восстановления душевного равновесия и в будущем станет одним из основных приемов медицины.

Природные парки, разбросанные между производственными зонами, соединяются зелеными коридорами. Наконец, часть территории занимают природные заповедники. В них хранится живой генетический фонд планеты.

Естественно, такая модель очень условна, хотя в принципе она мне кажется верной.

Здесь возникает вопрос: возможно ли создать такую систему, где бы взаимно совместимы были природная биосфера и урбанизированная среда? Будет ли она достаточно прочной, жизнеспособной? Не внесем ли мы в естественную биосферу «необратимых» поломок?

Я думаю, что будущее человечество будет жить в среде, в которой наиболее важные для жизнедеятельности человека свойства природной биосферы будут сохранены и обогащены. В такой среде будет возможно и сохранение биосферы и процветающее развитие человеческой культуры. Наше социалистическое общество, мы убеждены, способно возглавить и осуществить такую перестройку природы планеты. Ведь уже сейчас мы являемся свидетелями крупнейших мероприятий, которые осуществляет Советское правительство в деле защиты окружающей среды. А принятые недавно законы поднимают все эти вопросы на уровень важнейших государственных задач.

Ну, а кинематограф? Я полагаю, что он должен быть предельно внимателен к этой важной проблеме нашего сегодняшнего бытия. Его художественные возможности и массовая аудитория несомненно будут способствовать укреплению здоровых связей человека с природой.

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Крылом к крылу»

«Товарищ неприкасаемый»

«Монолог»

«Геркус Мантас»

«Север — навсегда»

«Визит вежливости»

Незаменимость документа

Борис Слуцкий

«Крылом к крылу». Авторы сценария Н. Левицкий, Б. Толчинский. Режиссер-постановщик Н. Левицкий. Военные консультанты генерал-майор авиации Г. Захаров, генерал-майор авиации А. Голубов, полковник-инженер С. Агавелян. Операторы Ю. Артамонов, Н. Сергеев. Режиссер Е. Серебрякова. Художник В. Александров. Композитор В. Соколов. Звукооператор Г. Гудков. Текст читают И. Ефимов, В. Соколов. «Леннаучфильм», 1972.

Воздух и небо времен Великой Отечественной войны вряд ли существенно отличались от нынешнего воздуха и нынешнего неба. Может быть, гари и дыма было побольше.

Сероватый, темноватый, задымленный, крупнозернистый воздух, отснятый на этой пленке,— первый главный персонаж фильма. Его не забудешь, и когда он выручает наших летчиков и когда он их предает. И когда он — мирное небо, освещающее танцы приехавших к французским летчикам сталинградских солдат — удивительные танцы, в валенках, в ватниках, в маскировочных халатах. И когда он — фон для черного столба дыма, вырастающего из разбившегося над своим аэродромом самолета.

Гейне советовал некогда: «Оставим небо ангелам и воробьям». В фильме небо не оставишь — все оно окроплено человеческой кровью и озарено человеческой доблестью.

За воздухом в списке действующих лиц следуют самолеты. Наши и фашистские.

Удивительны памятливость военного поколения и благодарное любопытство поколений послевоенных. Все эти «яки» и «мессеры» узнаются. Лексиконы еще не скоро снабдят словесные новшества авиации времен Великой Отечественной войны пометой «устаревшее».

Хотя смотришь на эти самолеты с учетом сегодняшних реактивных гигантов, волнение, восхищение не устаревают.

Искусство воздушного боя, так же как искусство аттических гоплитов или лучников князя Игоря Святославича, живет и сейчас. Потому что оно — искусство.

Однако первее воздуха, первее самолетов в перечне следовало бы поставить летчиков.

Фильм щедр на портреты.

Десятки лиц авиаторов и авиационных военачальников.

Русские, украинцы, армяне, снова русские.

И нормандцы, гасконцы, лотарингцы, бретонцы, парижане, алжирцы. Лица советских людей и лица французов.

Чаще всего — лица, снятые кинокамерой. Изредка — фотографии. То большая, кабинетная, висящая у матери погибшего фран-

«Крылом к крылу». Пролог фильма: Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в Париже у Триумфальной арки вместе с французскими ветеранами войны

цузского аса, то увеличенная с квадратика, вклеенного в удостоверение личности.

Лица людей, замечательных людей войны.

Передвижение самолетов в облаках, поиск, погоня, бой — иными словами, действия этих людей полностью понятны немногим профессионалам. Лица понятны всем.

Авторы фильма понимают — в лицах отгадка победы советских и французских летчиков. В уме, храбрости, искусности, верности, интеллигентности, которые на этих лицах читаются.

В художественном фильме просто воссоздать действия людей. В хроникальном, тем более в монтаже хроники военной авиации, естественно преобладают лица. Они красноречивы. Они убеждают.

И французы и советские люди — те, кто пережил войну,— сняты также в их сегодняшнем, мирном бытии.

Герой Советского Союза, бывший летчик Жак Андрэ демонстрирует московским гостям свое цветоводство. С жестом, решительным и плавным, он говорит: «Цветы — это радость. Это мир! Давайте все разводить цветы!»

Советский летчик, гость Андрэ, поясняет: «Тридцать лет назад он тоже любил цветы...» И (на фоне кадра, изображающего Жака Андрэ у своего боевого самолета) добавляет: «Но больше любил свободу».

Регулярное, ухоженное, культурное цветоводство Андрэ точно рифмуется с нехожеными лугами, окружавшими полевые аэродромы. Нарядные цветы Андрэ — с кашкой и ромашкой. Правда, небо над цветоводством куда чище, чем над аэродромами, но это отчасти связано с улучшением качества пленки. Француз тощ, подтянут, то ли следит за весом, то ли худощав от природы. Золотую звезду он носит со спокойной гордостью.

Впрочем, в фильме, в его современных

кадрах, снят и француз в жаркий летний день, надевший нашу шапку-ушанку. Мало ему, этому французу, нескольких рядов орденских планок. Он еще ушанку надел и счастливо страдает в ней от жары. Так героические вещи сопровождают героических людей.

Летчики были героями из героев. Все знают это, но сладко еще раз пережить такое знание. Фильм заставляет почувствовать: храбр человек, искусен человек, велик человек.

Голосом, десятилетия отдававшим команды, советский генерал-майор авиации Захаров, в соединение которого входил авиаполк «Нормандия-Неман», рассказывает о дорогах, приведших французских летчиков в Россию:

«Я хорошо знаю этих людей. Моим товарищам и мне не раз приходилось летать с ними, участвовать в боях с фашизмом. Хотя они плохо знали русский язык, а наши — французский, мы хорошо понимали друг друга, так как жили одной думой — скорее разгромить врага. Это смелые люди, не ведавшие страха в бою. Они провели 869 воздушных боев, сбили 273 вражеских самолета. Они знали, за что сражаются. Их чувства ясно выразил Герой Советского Союза Марсель Лефевр. «Мы покинули свою поруганную родину,— сказал он,— чтобы возвратиться туда только победителями. Иного пути у нас нет!» Каждый из них по-своему осуществлял мечту — попасть на советско-германский фронт, в действующую авиационную часть «Сражающаяся Франция». Такой частью была эскадрилья «Нормандия», названная в честь французской провинции, которая наиболее сильно пострадала от гитлеровских полчищ. Имя «Нормандия» звучало как призыв к сынам Франции отомстить за поруганную землю. Из разных уголков земного шара пробирались они в эскадрилью «Нормандия». Майор Жан Тюлян прибыл с авиационной базы «Райак» на Ближнем Востоке. Первый

«Крылом к крылу». Советские и французские летчики в прифронтовой полосе

«Крылом к крылу». А. Дюран, М. Лефевр, М. Альбер — три французских летчика, «три мушкетера», как их называли друзья,— на советском аэродроме в годы войны

командир «Нормандии». Храбрейший человек!»

Генерал Захаров говорит слогом приказов, которые отдавались во время битвы у Пирамид или битвы за Сталинград. Военное красноречие — тоже искусство, и немалое. Заслугой сценаристов, несомненно, является строгая выдержанность дикторского текста в духе этого красноречия.

Черты генерала Захарова смягчены прошедшими десятилетиями. Он сменил комбинезон, в котором мы его видели в кадрах военной хроники, на гражданский костюм. Но голос, командный тон — прежние. Многое нужно, чтобы годами командовать такими людьми, как Жан Тюлян и его товарищи.

Захаров говорит о летчиках, добиравшихся в Москву из Сайгона, Алжира, прошедших тысячи километров по оккупированной земле. Изредка генерал добавляет: «Он был настоящий боевой командир, отличный летчик». Так сказано о Луи Дельфино.

Вспоминаешь рассказ Мопассана — его любил Бунин — о старом матросе, который хотел, чтобы о нем вспоминали только так: «Он был настоящий моряк».

Однако война любит награждать не только добрым словом.

Генерал Пети, предетавлявший в Москве «Сражающуюся Францию», бьет шпагой по плечу французского летчика. Это производство в кавалеры ордена Почетного Легиона.

Советский генерал Новиков вручает французам боевые советские ордена, и они радостно, смущенно и лихо подшагивают и отшагивают. Идут кадры освобождéния Парижа, и рифма к этим кадрам — день Победы в Москве. Награда Победой.

На войне для героев не жалели орденов. Однако погибали на войне куда чаще, чем получали награды.

Едва ли не самое употребительное слово в дикторском тексте «погиб». Обычная пропорция этой войны: три-четыре раненых на одного убитого. В авиации раненых было мало.

Тюлян, первый командир полка, улыбающийся южанин с кавалерийскими ногами. Идут кадры: счастливое лицо Тюляна в шлеме. Он снят в самолете. Это лицо в шлеме трижды наплывает на зрителя. Тюлян погиб в воздушном бою.

Ветер от пролетающих самолетов сметает с картонной доски шахматы. Ими балуются пилоты и механики в ожидании вылета. Ветер взлетающих самолетов валит фигуры. Если

это досъемка, она исполнена глубокого значения. Но это не досъемка. Это кадр, найденный в кинохронике.

Об одном из французов рассказывают: «Когда число вылетов дошло до пяти в день, он потребовал, чтобы разрешили шестой вылет!»

Похвала чисто профессиональная, но какая похвала!

Фильм, склеенный из кусков, отснятых десятками операторов в разное время, даже в разные десятилетия, фильм, половина которого снималась в условиях смертельного риска для снимающих, собран, выстроен, организован так, как будто каждый кадр его предварительно утверждался всеми сценарными инстанциями. Смотришь его и сейчас, через тридцать лет, он касается, задевает каждого.

Фильм удивляет единством своего языка. Подумать только, из каких мелких, даже мельчайших элементов составлена мозаика и как различны элементы — кадры из советской, французской, немецкой кинохроники!

Все — от качества пленки до политической точки зрения — разное, а фильм един.

Воля множества его невольных вкладчиков, участников подчинена воле авторов фильма, работает на их главную идею — братство советских и французских летчиков.

Клею пошло, наверное, много, а запаха клея не слышно, и только опытный глаз заметит стыки, зазоры, соединительную ткань.

Не монтаж крупных блоков, к которому мы привыкли в ретроспективных хроникальных лентах, а слияние, сплетение, сращивание кадров в единую ткань.

На войне, как известно из «Василия Теркина», сюжета нет.

Авторы попробовали вставить в войну сюжет. Взята история дружбы пилота француза де Сейна и авиамеханика Белозуба. Де Сейн писал матери об этой дружбе. Письма сохранились.

Однажды, дотянув свой подбитый и загоревшийся самолет до аэродрома, де Сейн отказался выпрыгнуть с парашютом, потому что у Белозуба, летевшего с ним, парашюта не было. Отказался, несмотря на неоднократные приказы с земли. Погибли оба.

Рассказывает об этом советский офицер Агавельян, самолично отдававший приказы.

К чести авторов фильма, почти весь дикторский текст произносится непосредственными участниками событий. Все три консультанта фильма воевали вместе с французами.

Кроме того, сняты матери — русская старуха, она молчит, и французская — она произносит несколько слов, величавых, как у Корнеля. Матери сняты под портретами сыновей.

Все это сильно, убедительно, но, кажется, из другого фильма.

Зато кое-чего в фильме мне не хватает. Главной мыслью его создателей было снять советских и французских летчиков именно крылом к крылу.

О судьбах французов рассказано более внятно, чем о судьбах наших людей.

У одного из французов, Ролана де ля Пуапа, как явствует из фильма, теперь свой океанарий. Приехавшего к нему генерала Захарова он знакомит — рука об ласту — со своими личными дельфинами. Однако и у наших летчиков и механиков — тех, кто пережил войну,— свои судьбы, не менее интересные и значительные.

В фильме снята Москва военного времени, даже «Жизель» с Улановой — в передышку между боями летчиков привезли посмотреть балет Адана. Снят Париж — и сразу после освобождения и в наши дни.

Жаль, что нет Тулы, с ее уникальной, хорошо сохранившейся и сейчас заводской стариной. В Туле полк переформировывался и обучал новичков.

Тем не менее, фильм содержателен — много в нем есть такого, что не скоро забудется.

Вот разглаживает перед киноаппаратом черные усики только что вернувшийся из боя Риссо. Сколько в нем молодечества, удальства, лихости и непосредственной радости человека, спасшегося от смерти, и гордости солдата, воюющего за правое дело.

Об этом весь фильм.

Авиаполку посвящены мемуары, множество стихотворений, военно-исторические исследования, даже полнометражный художественный фильм. Но «Крылом к крылу» смотришь как документ, потрясающий своей наглядностью, своей неподдельностью, как документ, который ни с чем не сравнится и ничем не заменится.

Совсем недавно — в июне сего года французские летчики гостили на Смоленщине, где небо и земля помнят битвы, которые вел их авиаполк.

Братство, рожденное в 1943-м, традиции, основанные в боях, живы. Судьбы двух великих народов по-прежнему соприкасаются — крылом к крылу.

Уровень анализа

Л. Золотаревский

«Товарищ неприкасаемый». Сценарий В. Дунаева, Б. Калягина. Режиссер В. Лисакович. Оператор Н. Кепко. Центральное телевидение, творческое объединение «Экран», 1973.

...Советские кинопублицисты ездили в Индию, чтобы снять фильм о древней и новой стране. Они могли снять джунгли и города, храмы и заводы, школы йоги и диковинные растения. Все это было бы интересно. И... не ново.

Владимир Дунаев, Борис Калягин, Николай Кепко, Виктор Лисакович и их товарищи предлагают зрителю нечто качественно новое — взгляд на страну через призму сложнейшей социально-исторической проблемы, ничего не упрощая и не адаптируясь к привычным представлениям.

На экране разворачивается во всей своей сложности и глубине одна из самых трудных проблем, с которыми сталкивалось человеческое общество — проблема кастового деления людей, проблема неприкасаемых.

На протяжении тысячелетий оставались изгоями миллионы и миллионы людей, которых религиозный фанатизм, дикие предрассудки и окостеневшие традиции обрекали на нищету, бесправие, вымирание.

Могучие бури двадцатого столетия, пронесшиеся над Индостаном, смели английский колониализм, расшатали феодально-религиозные оковы, которые тормозили развитие народов Индии.

Социально-экономические преобразования последних лет способствовали ускоренному развитию глубинных процессов в недрах индийского общества. В этих условиях не могла не начаться ломка и тех традиций, в отношении которых общество неизбежно проявляет наибольший консерватизм. Она и началась. И сейчас является, пожалуй, одним из наиболее ярких и убедительных свидетельств значительности перемен, происходящих в недрах индийского общества, динамики внутреннего развития страны на современном этапе.

Фильм советских кинопублицистов начинается коротким прологом: танцовщица выходит из древнего беломраморного индусского храма, стоящего на берегу лазурного океана. Ритуальный танец воспроизводит легенду, которую рассказывают более двух тысячелетий. ...Творец вселенной Брахма создал из уст своих — жрецов, из рук — правителей и воинов, из бедер — торговцев и земледельцев, из ног — проворных слуг. И взял Брахма грязь у ног своих, и вышли из нее самые низкие и презираемые — те, чье прикосновение, даже тень оскверняли представителей высших каст. Так появились неприкасаемые.

Планы выразительного, очень пластичного танца переходят в медленные панорамы, открывающие сельский пейзаж южной Индии. И уже кажется, что остановилось время под знойным белесым небом, и с древних гравюр перекочевали в действительность повозка, запряженная медлительными волами, и этот деревенский колодец. Голос — неторопливый и спокойный — продолжает рассказ о том, как в недобрую легенду о неприкасаемых заставляли верить сначала жрецы и магараджи, потом — британские сагибы.

«Товарищ неприкасаемый»

Античная трагедия неприкасаемых продолжалась до тех пор, пока независимая Индия не провозгласила кастовую несправедливость вне закона.

...К колодцу подходит женщина, набирает воду в ведра, идет к дому. Акт на первый взгляд столь же обычный, сколь и несущественный. Но это только на первый взгляд. Прошли тысячелетия прежде, чем эта женщина из касты неприкасаемых п о с м е л а без страха подойти к колодцу, из которого набирают воду представители других каст.

Так начинается фильм. И хотя танец — рассказ о происхождении каст — предшествует заглавным титрам, а новелла «Колодец» идет за ними, и то и другое воспринимается как единый пролог — емкий, убедительный и образный. Именно образный. Факт, запечатленный камерой, вырастает до масштабов социально-исторического обобщения. И п р о л о г из компонента чисто сюжетного превращается в своего рода к л ю ч к пониманию всего произведения.

Великий сын Индии Джавахарлал Неру, говорится в дикторском тексте, писал: «Неприкасаемость была атакована нами по всему фронту... Но в ее основе лежит экономическая эксплуатация, и если она не исчезнет, то угнетенные останутся угнетенными».

Фильм имеет новеллистическое построение, но здесь каждая из новелл раскрывает определенный политический и социальный аспект проблемы.

Новелла «Колодец» органично переходит в следующую — в рассказ об одном из п е р в ы х крестьянских кооперативов, организованных в южном штате Керала. Во главе кооператива — сельскохозяйственный рабочий из неприкасаемых, депутат законодательной ассамблеи штата коммунист Рагхаван. Увлеченно и страстно говорит он о своем детище, о своих надеждах. А следом идут кадры, которые поначалу могут показаться в этом контексте неуместными, неточными. ...Крестьяне строят дома. Примитивный, тяжкий труд. Грубая деревянная форма и деревянная каталка — единственные орудия труда в руках строителей. Вода и глина — единственный материал. Малопроизводительная ручная работа там, где в наш век все делается могучими и быстрыми машинами. С протокольной точностью камера воспроизводит не-

хитрый монотонный процесс рождения кирпича, который ляжет в основание строящегося дома. Крестьянского дома. Каменного крестьянского дома. Дома для семьи неприкасаемых...

Но достаточно всмотреться в лица людей, строящих с в о й д о м, как все начинает выглядеть в ином свете, обретать точный смысл. И вполне логично, естественно ложатся на выразительные кадры емкие, весомые слова: «Непросто проложить неприкасаемому путь к колодцу. Но еще трудней избавиться от неприкасаемости экономической, дать батраку землю, обитателю хижины — свой дом»...

И вот — новоселье! Красочный, шумный, многолюдный праздник. Праздник-апофеоз. Праздник, к которому шли эти люди нелегким и долгим путем. Праздник, который стал возможным лишь под небом новой Индии — свободной, независимой, пробужденной, взбудораженной, строящейся...

На экране — Калькутта. Город «святой и неприкасаемый, вечно голодный, мятежный, фабричный». Так начинается новая новелла — новелла о фабричном рабочем из неприкасаемых Кишоре. Трудится он на текстильной мануфактуре, которая раньше принадлежала британцам, а теперь индийцу из могущественного семейства Бирла.

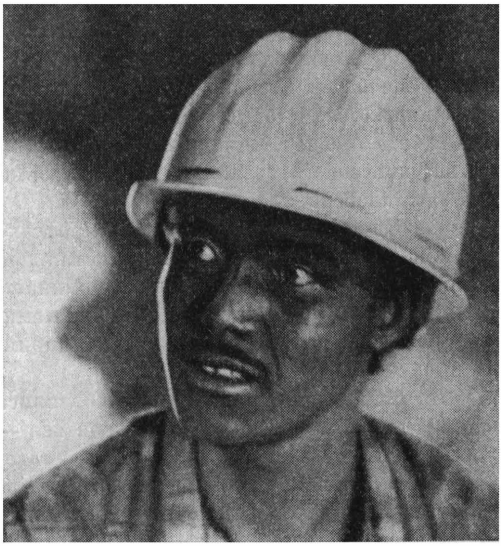
Фабричный цех стал для Кишора университетом, где прошел он полный курс формирования классового сознания, освоил формы и методы классовой борьбы.

Теперь Кишор — член исполкома профсоюза самой крупной в Бенгалии текстильной фабрики. Рассказывая о себе, он вспоминает, как хозяин стал сводить счеты с активистами, когда рабочие решили создать на предприятии профсоюз.

— От меня, неприкасаемого, избавились сразу. Несколько лет я не мог устроиться — попал в черные списки. А тем временем товарищи на фабрике продолжали борьбу за мое восстановление. И хозяину пришлось в конце концов вернуть меня в цех...

Кишор и его друг — коммунист Арун Сен идут по улице. Многолюдной. Наводненной автомашинами, велосипедами и рикшами. Шумной. Запруженной рабочим людом. Потому что свое узкое мутное русло эта улица проложила через закопченные каменные пере-

«Товарищ неприкасаемый»



«Товарищ неприкасаемый»

населенные ущелья пролетарской Калькутты. Идут рабочий из неприкасаемых, профсоюзный активист Кишор и рабочий-коммунист Арун Сен, и большой правдой звучат за кадром слова:

— Империя Бирлы, владеющая половиной Калькутты, банками и фабриками, магазинами и газетами п р о и г р а л а профсоюзу битву. Она проиграла ее потому, что рабочие всех каст, всех религий были в м е с т е и вместе сражались за своего товарища — неприкасаемого...

И снова начинаешь сознавать, что экран не просто показал тебе реально существующего человека, рассказал о его реальной и нехитрой жизни, ничем вообще-то не примечательной, а развернул перед нами многоплановую социальную проблему, в которой свое органичное место заняли не люди-знаки, а живые, человеческие образы.

В чем же дело, в чем секрет такого эффекта, который возникает как бы сам собой, непроизвольно, как бы из самого материала?

Думается, прежде всего в точном отборе жизненного материала. В четкой сценарной концепции. В мастерстве оператора-репортера, который делает почти осязаемым мир, предстающий перед зрителем на экране. В логичном и одновременно эмоциональном монтаже, который делает невидимой, а потому наиболее эффективной работу документалиста-режиссера. В отточенном до высот публицистического мастерства комментарии, за которым — не только литературная одаренность, но и глубокие знания.

В фильме немало удач. Но одной из них наверняка особенно позавидуют (в хорошем смысле слова, разумеется) многие признанные мастера документального кинематографа. Речь идет об эпизоде, посвященном столкновению рабочих текстильных фабрик с владельцем этих фабрик, представителем семейства Бирла.

Небольшой кабинет. За столом — хозяин. По другую сторону стола — представители рабочих, профсоюзные активисты, в том числе и Арун Сен. Они пришли требовать от фабриканта улучшения условий труда в цехах, где температура поднимается выше дозволенной санитарными правилами нормы и очень затрудняет работу прядильщиков.

Хозяин спокойно и уверенно защищается. Он говорит о том, что, по его сведениям, температура держится на нормальном уровне. Что он не может поднять зарплату рабочим из-за низкой производительности труда.

Рабочие настаивают, доказывают, требуют. Владелец фабрики вновь указывает на необходимость повысить производительность труда, как на единственное средство повысить заработную плату рабочим. Его слова, на первый взгляд, даже начинают звучать убедительно.

Но ведь это происходит в Индии. В стране, где миллионы тоскующих по работе рук. В стране, где занятость — одна из самых острых и трудно разрешимых национальных проблем: слишком уж тяжелое наследие оставили английские колонизаторы, искусственно тормозившие промышленное развитие страны. Поэтому просто повысить производи-

тельность труда за счет выжимания пота из рабочего — путь, предлагаемый Бирлой, — означает выбросить на улицу еще несколько сотен человек, лишить их куска хлеба. А это в свою очередь означает, что вновь увеличится резервная армия труда и хозяин получит еще одну возможность для дальнейшего наступления на рабочий класс.

Арун Сен быстро и четко разгадывает замысел хозяина. Хлещет, как плетью, жесткими, четкими словами...

Вероятно, этот эпизод в изложении может показаться взятым из игрового фильма. Не помню, чтобы мне доводилось видеть раньше подобного рода документальный репортаж. Острый социальный конфликт, решенный не в форме демонстрации или митинга, а в п р я м о м столкновении эксплуатируемых с предпринимателем, в борьбе умов, характеров, классовых позиций... Это большая творческая удача, образец подлинной классовой публицистики, политического кинорепортажа, яркое отражение экраном солидарности советских кинематографистов с трудящимися другой страны.

И в то же время остается ощущение некоторой незавершенности эпизода. Потому что не получает зритель ответа на некоторые важные вопросы, поставленные в процессе дискуссии.

Создается впечатление, что представители рабочих отказываются от требования улучшить условия труда после возражений Бирлы, ибо обсуждение этого вопроса неожиданно обрывается. Почему? Быть может, прав фабрикант? Или недостаточно последовательны представители рабочих? Или (и это скорее всего) у авторов просто не хватило синхронных реплик для монтажа эпизода?

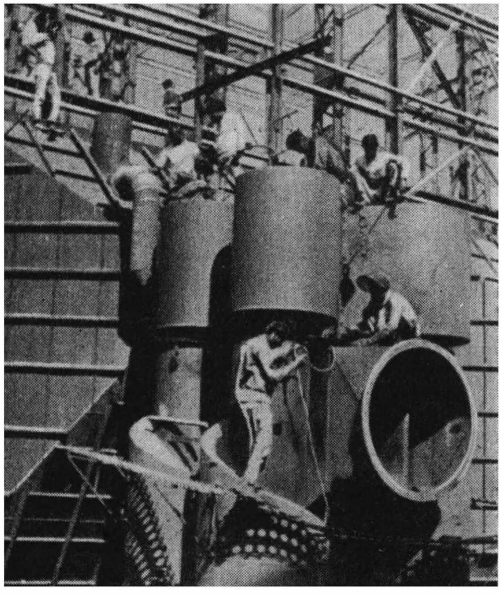
Невыясненным до конца остается вопрос и о повышении зарплаты. Руководители профсоюза угрожают забастовкой. За дискуссией в кабинете Бирлы следует митинг. Эмоциональное развитие эпизода налицо. Ну а логика фактов? Драматургия фактов? В таком вопросе они необходимы так же, как и развитие эмоциональное.

Социальные процессы имеют в своей основе явления экономические, и факты — не менее важное и убедительное средство в руках документалиста, чем эмоциональный монтаж.

Неоднозначен и образ Бирлы: молодой человек, вовсе не лишенный внешней привлекательности. Очевидно, хорошо воспитанный. Он совсем не похож на тех плакатных эксплуататоров, которых порой рисуют карикатуристы. И, тем не менее, зритель получает достаточно четкое представление о его классовой позиции, о непримиримости интересов хозяина предприятия и рабочих. И происходит это благодаря точно определенной идейной позиции авторов и их умению выявить эту позицию.

Авторам фильма повезло в Калькутте. Им удалось снять обитель фабриканта, сценки его домашнего быта, милых детей. Они сняли синхронно высказывания Бирлы, из которых вырисовывается кодекс жизненных правил представителя могущественной капиталистической монополии. В показе Бирлы нет ни грана издевки, предвзятости, желания очер-

«Товарищ неприкасаемый»



«Товарищ неприкасаемый»

нить этого человека, оказавшего доверие и гостеприимство советским кинопублицистам. Убедительность этого образа в том, что перед нами — портрет реального человека, охарактеризованного с классовых позиций.

Еще один аспект рассматриваемой проблемы... На экране — панорама огромного строительства. Идут рабочие. Мерцают бледные под южным солнцем вспышки электросварки. Громоздятся многотонные металлические конструкции. Это город-стройка Бокаро, где в скором времени будет возведен мощный металлургический комбинат, в строительстве которого оказывает техническое содействие Советский Союз.

Еще не гудят раскаленным чугуном домны Бокаро, но уже образовался в этом городе необычайной твердости сплав — сплав людей самых различных, объединенных единством цели, патриотического понимания стоящих перед развивающейся страной задач, законами рабочего товарищества.

— Много здесь и неприкасаемых. И они не только носят глину на головах. Начальник строительства сталеплавильного цеха, инженер Субайа — из неприкасаемых. Ему подчинены тысячи рабочих. Ему подчинены сотни инженеров, многие — из самых высших каст.

Так начинают авторы эту новеллу. Они находят убедительные слова и кадры, чтобы показать, как сама жизнь, ее наиболее современные формы и проявления подтачивают, подрывают вековую кастовую рознь, выдвигают на первый план иные критерии оценки людей — их общественную полезность и трудовую активность.

— В Бокаро происходит смешение всех религий и каст. Какой ты инженер или рабочий, вот что важно. А из неприкасаемых ты или из «благородных», кого это волнует!..— И это не просто слова авторов. Сами герои фильма — инженеры и рабочие Бокаро — говорят об этом. Горячо и убедительно. Свободно и даже, я бы сказал, с удовольствием. А ведь еще совсем недавно сама тема эта была запретной для многих индийцев!

Естественной органической частью в новеллу о Бокаро входит тема международной солидарности трудящихся, тема помощи, которую оказывают советские люди индийским трудящимся в строительстве этого важнейшего для экономической независимости страны объекта. Один из инженеров говорит по-русски: «Я очень рад, русские помогают строить наш завод. Они работают день и ночь. И мы хотим работать, как они работают...»

И, наконец, заключительная новелла, по-своему продолжающая и развивающая основную тему фильма, тему ломки кастовых перегородок, утверждения человеческого достоинства и фактического равноправия неприкасаемых. На этот раз объектом публицистического анализа является семья столичных интеллигентов. Оказывается, и в среде людей образованных существовала и по сей день существует эта трудная проблема. И то, что одна из дочерей главы дома Лала Шастри — учительница Чандра вышла замуж за представителя высшей касты инженера Балдев Раджа — факт отнюдь не типичный и уж совсем не обычный. Сначала родители

жениха возражали и лишь после настояний сына уступили и дали согласие на брак.

Один из авторов фильма Борис Калягин, которого зритель видит сидящим за семейным столом в доме Шастри, спрашивает гостеприимных хозяев — многие ли молодые люди в сегодняшней Индии думают и поступают так же, как Балден Радж и Чандра? Сидящие за столом члены семьи наперебой отвечают:

— Процентов двадцать, не меньше...

— Один процент...

— Один процент...

— Одна десятая процента...

Но дело не в том, кто из них прав. Важно то, что т а к о е вообще стало возможным. Стало возможным то, что было немыслимым на протяжении двух тысяч лет.

Здесь авторам фильма можно сделать упрек. Эпизод, посвященный семье Шастри, завершается тем, что Балден Радж выходит ранним утром из дома жены и направляется на работу. Возникает невольный вопрос: если родственники Раджа, принадлежащие к высшей касте, приняли невестку из неприкасаемых, презрели кастовые перегородки, то почему нарушена давняя традиция, в соответствии с которой жена должна жить в доме мужа?

В фильме нет ответа на этот вопрос. И отсутствие такого ответа невольно снижает убедительность очень сильного в целом эпизода, в какой-то — к счастью, очень незначительной — степени «размывает» логическую основу рассказа о семье Шастри.

Шумит утренний Дели. Движутся по улицам потоки велосипедистов. Насквозь пробивают кристальный от ранней прохлады воздух клаксоны сотен автомашин. И спокойный, завоевавший мое полное доверие и большое уважение закадровый голос говорит: «...Не четырехликий Брахма, а современная Индия сотворила новое товарищество — крестьянский кооператив Кералы, стальное товарищество индустриального Бокаро, рабочее товарищество фабричной Калькутты... Она не досказана, она только складывается — сага о неприкасаемых, которые стали т о в а р и щ а м и».

Так заканчивается этот фильм.

Вторая молодость, или Поиск метафорического белка

М. Зак

«М о н о л о г» Сценарий Е. Габриловича. Постановка И. Авербаха. Оператор Д. Месхиев. Художник М. Азизян. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Э. Ванунц. «Ленфильм», 1973.

Как отыскать «я» художника в фильме, если это «я» — производное от всего творческого коллектива? Противоречие между личностным началом и коллективностью усилий, видимо, может быть снято тем, что опыты жизни сценариста и постановщика, актерские биографии обычно растворяются в сюжете и в образах, переплетаются друг с другом, внося отдельные вклады в общий жизненный строй фильма. Обычно, но не всегда. В последнее время стали появляться картины, к которым вполне применим термин «автобиографические»—давно и прочно утвердившийся в литературе, он не стал таким же привычным в кино. Хотя мы и раньше знали, что мокнущий в окопах империалистической войны герой «Конца Санкт-Петербурга» — это Пудовкин в болотах Восточной Пруссии, что фольклорный дед под яблоней в «Земле» — это дед самого Довженко.

Теперь термин примелькался в кинолитературе. Ф. Феллини появляется в кадрах «Рима» — это рассказ о художнике, о его настоящем и о его городе. А. Тарковский ставит картину — воспоминание о матери. Авторское начало в кино начинает осознавать себя впрямую как начало автобиографическое.

Сказанное выше не должно восприниматься в виде призыва. Подобные фильмы пока и, надеюсь, в дальнейшем — редкость; свойство художников, способных соединить значительное в биографии с социальной весомостью времени — дар редкий, поэтический.

Эпитет «поэтический» часто использовался в разговорах о сценариях Евгения Габрило-

вича. Говорилось о поэтическом образе Машеньки, о лиричности гражданского темперамента автора в «Коммунисте» и говорилось правомерно. Правда, не забывали и того, что Е. Габрилович начинал как очеркист, сложившимся прозаиком он пришел в кино, и одна из последних его работ, «Твой современник»,— настоящая кинематографическая проза, обогащенная давним журналистским и сегодняшним публицистическим опытом автора.

...В сценарии «Монолог» Е. Габрилович доверяет герою сказать свое, очевидно выношенное: «Мы как бы ждем от таланта только того, что он не раз выполнял и что нам привычно в нем». Сценарий и фильм выстроены так, чтобы опровергнуть это мнение, показать слом в судьбе талантливого человека, может быть, неожиданный для него самого, обрушить на «магнитное поле привычки» (по определению автора) другие, еще более могучие силы.

Автобиографический мотив? Двух мнений быть не может, даже если не знать, что в одном интервью Е. Габрилович признался: «Сценарий «Монолог» является для меня вещью особой. Если хотите, это мое представление о собственной жизни».

Какое поле открывается для догадок, сравнений, ассоциаций, биографических изысканий и т. д.! Мы ими заниматься не будем. Оставим художнику его семейные радости и огорчения, попытаемся извлечь автобиографические мотивы не из квартиры, а из творчества — тут сразу же наталкиваешься на сценарий и фильм «Начало». Для Г. Панфилова это название исполнено особого смысла. Однако и Е. Габрилович вправе претендовать на такое название: умудренный жизненным и художественным опытом, прославленный автор ряда классических фильмов, он тоже тут «начинается», потому что «кинематограф Габриловича» приобретает качество, во многом неожиданное. Фабричная девчонка Паша Строганова и Жанна д'Арк оказались двумя ипостасями одной роли в «Начале» — такого расслоения характера, открытого нарушения канонов сценарной прозы раньше в его работах не наблюдалось.

Между тем в поэзии оно существовало. Еще в 1925 году в стихотворении «Рабфаковка» М. Светлов сопрягает два времени и двух героинь, заключает их в единый поэтический контур:

Барабана тугой удар
Будит утренние туманы —
Это скачет Жанна д'Арк
К осажденному Орлеану.

...Наши девушки, ремешком
Подпоясывая шинели,
С песней падали под ножом,
На высоких кострах горели.

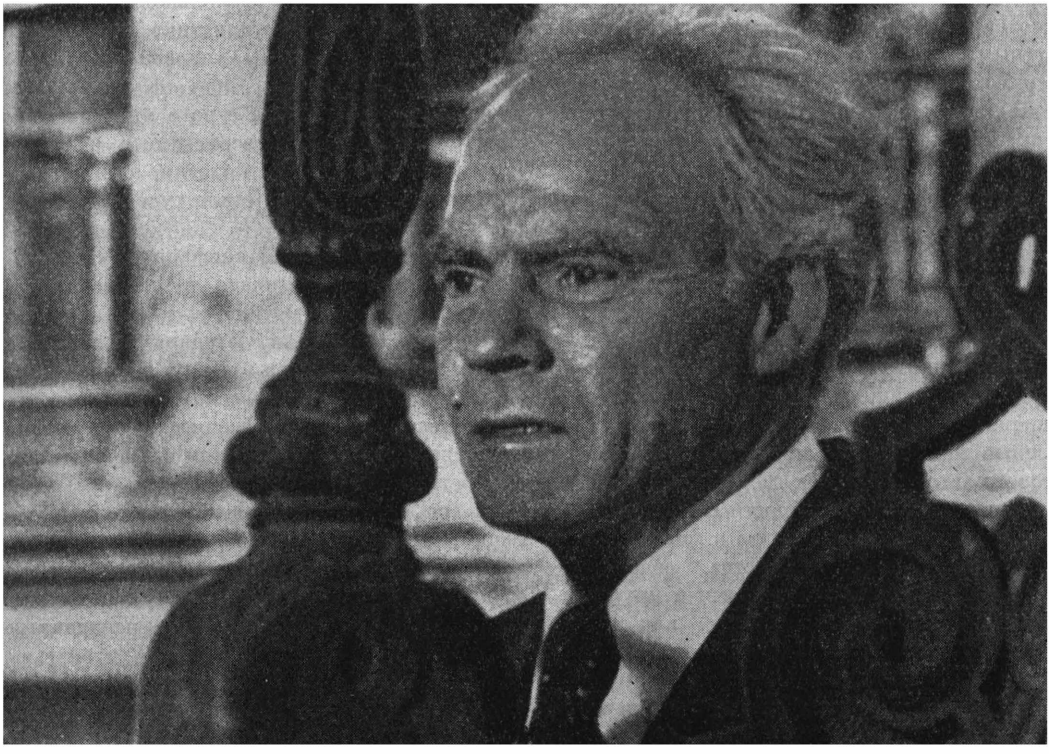
Так же колокол ровно бил,
Затихая у барабана...
В каждом братстве больших могил
Похоронена наша Жанна.

Кино наследует литературу не одним набором сюжетов, почерпнутых из романов, пьес, рассказов; кино учится преодолевать границы времени и пространства с такой же свободой, как это делают слово и мысль. Вместе с кино учится Е. Габрилович, на этот раз не у прозы, а у поэзии, вернее, сплавляя их воедино, в особую сценарную конструкцию, где внутри отдельных эпизодов и сцен, как в «Начале» — тонкая и точная наблюдательность прозаика, едва ли не с комедийным и с бытовым уклоном, а сцепление их, строение характера протекают по законам, близким к поэтическим обобщениям.

Очевидно, не только одна литература, но, главное, современность продиктовала поиск такого образа, чей масштаб измерен сходством духовных устройств современницы и героини из легенды.

Работа сценариста рассчитана на содружество с режиссером. Рядом с Е. Габриловичем в титрах читались Ю. Райзман, М.Ромм, С. Юткевич, теперь же стоят имена молодых Г. Панфилова и И. Авербаха. Не скрыт ли в этом обновлении содружества очередной автобиографический мотив? Особенно если учесть, что в «Монологе» Никодима Васильевича сопровождает фигура молодого ученого Котикова, который и подвигает его на отказ от сложившейся карьеры ради безрассудного, зато обещающего эксперимента.

Впрочем, сам Е. Габрилович ни от чего не отказывается, и лобовые параллели быстрень-



«Монолог». Сретенский — М. Глузский

ко введут нас в заблуждение. Напротив, можно выделить, например, его устойчивую приверженность к монологической форме в кино. Фильм «Ленин в Польше» был выстроен им и С. Юткевичем как внутренний монолог Ленина, волею обстоятельств оторванного от центров революционной борьбы и работой мысли, силой сознания преодолевающего этот разрыв.

Сценарий и фильм, не случайно названные «Монолог», включают найденное раньше; содержание и конструкция здесь рассчитаны прежде всего на духовную историю героя и на судьбу, где бедность внешних событий должна компенсироваться богатством внутренней жизни.

Так возникает в «Монологе» старый сквер, где меж стволов мелькает силуэт девочки — она из прошлого, из детства Никодима Васильевича. Девочка-воспоминание перенесена на пленку и на экран; к финалу ее фигурка станет привычной и между ней и героем состоится разговор, не менее реальный для зрителя, чем диалоги с подлинно существующими персонажами.

Впрочем, довольно предыстории. Вероятно, и так ясно, что «Монолог» для Е. Габриловича произведение очень личное, а с другой стороны, стоящее в точке пересечения традиционных и современных кинематографических поисков. Обратимся теперь непосредственно к фильму, не забывая при этом сценарий, поскольку, с моей точки зрения, между ними существуют зазоры, не все согласно в драматургии и режиссуре, и видеть за кад-

рами машинописную строчку — «двойной экспозицией» — будет полезным и небезынтересным.

Драматургическая конструкция фильма сознательно усложнена, нарушает привычное распределение материала: мы достаточно долго находимся в ожидании основного, а оно отнесено ближе к концу. Встреча с Котиковым, отказ от поста директора института, поиск нового белкового соединения, способного управлять деятельностью мозга,— все это уплотнено в последней трети фильма. Размеренное течение человеческой судьбы, похожее на длительный разбег, нарушается вдруг, и внезапность овладевает экраном, и время убыстряет свой ход, и наступают звездные минуты в жизни старого ученого, которого автор на правах сверстника частенько называет в сценарии просто Никодим.

Забегая вперед, скажем, что в фильме важная тема «второй молодости», связанная с серьезными научными поисками и крупным открытием, не прозвучала так, как было задумано, но конкретный спор — ниже. Пока же отметим, что в замысле конструкция повторяет судьбу человека, у которого Главное пришлось на финал.

Обозначив событие с большой буквы, я попытался следовать стилистике Е. Габриловича; у него некоторые персонажи так и названы — Докладчик или Куратор. Он написал не бытовой, не строго прозаический сценарий, а вещь философскую и в чем-то метафорическую. Дело, конечно, не в заглавных буквах, но в самом стиле художественных обобщений.

Ведь какой основной конфликт в «Монологе»? Быстротечность жизни и необозримость задач? Есть такой мотив, он-то и нарушил пропорции материала, отодвинув наиболее существенное в конец, нагрузив последние части так, что они перевесили всю конструкцию. Возникло почти физическое ощущение чрезмерности цели и нехватки времени, чтобы ее достичь.

Но есть и другое: человек во власти информации, скоростей, стрессов. Открытие ученого должно вооружить людей средством защиты от нервных перегрузок века. «Как отразится этот поворотный рывок, этот невиданный поток мыслей и впечатлений, эта гигантская взвинченность ощущений на самом фундаменте нервной структуры людей, на вековых опорах их психологической приспособляемости, на

«Монолог». Тася — М. Терехова, Сретенский — М. Глузский

каналах их возбудимости и торможения?» — спрашивает герой сценария (в фильме этого текста нет, вероятно помешала его газетная публицистичность, но мы еще подойдем к вопросу о речевом материале).

Наконец, интервью с Е. Габриловичем, в котором обозначена третья грань конфликта: «совершив крупное открытие», герой «оказывается беспомощным, не защищенным ни возрастом, ни опытом, ни мудростью перед самыми простыми житейскими вопросами, связанными с судьбой дочери, внучки». Автор заключает: «В этом двойственном опыте человеческой жизни мне видится серьезный смысл».

И первое, и второе, и третье, каждое в отдельности и тем более взятые вместе, составляют настолько обширный материк проблем, что их глобальность вызывает некую вопросительную интонацию по отношению к границам художественного познания вообще и емкости данного фильма, в частности. Нет ли здесь той самой чрезмерности, которая вновь автобиографически сводит героя сценария и автора сценария?

Все зависит от точки зрения, иначе говоря, от жанровой природы вещи. Если видеть в работе Никодима Васильевича реальный поиск белкового препарата, способного «успокоить человечество», как говорит один из персонажей, то подобный научно-фантастический ракурс может изнутри разрушить фильм. По моему глубокому убеждению, фильм, а тем более сценарий далеки от фармацевтических проблем и гораздо ближе расположены к философской притче: нет и не может быть препарата, чтобы спасти людей от времени, обезопасить их от века; сама жизнь с ее социальной конкретностью, целительной силой мужества и любви — это и есть искомое лекарство.

Любое определение, да еще философского подтекста, грубо и приблизительно. Однако должно быть ясно, что лишь метафорический слой, как наиболее емкий, в состоянии вместить и первое, и второе, и третье, но не в виде отдельных проблем, а как грани одной конфликтной человеческой судьбы, рассказанной в манере и в интонациях притчи.

Конечно, Е. Габрилович не Е. Шварц, он остается самим собой, пусть даже в ином качестве, со своим интересом к психологии, к быту, к реальностям среды. И вместе с тем, все это пропущено сквозь такой магический кристалл, который преломляет кинематографическую прозу, открывая в ней метафоризм. Фильм расположен на средостении того и другого, не всегда сохраняя при этом трудное равновесие...

В тех частях, где надо было показать, как складывалась жизнь героя, устоявшуюся форму его бытия, размеренную смену дней и лет, фильм в постановке И. Авербаха обнаружил свойства тщательно продуманного, искусно выстроенного, объективного зрелища. Комплекс «Квартира» по-настоящему обжит, снабжен едва ли не топографическими признаками — это именно петербургская квартира с гулкими, высокими потолками и темной тяжелой мебелью — «родной очаг», встроенный в панораму современного города на Неве. Разговоры Никодима Васильевича с его домоправительницей, «дражайшей Эльзой Ивановной», за обеденным столом похожи на ритуал: неизменность ее решений уйти то в кондукторы, то в продавцы — «не помирать же мне в прислугах» — и столь же неизменная неисполняемость этих решений воочию создают «магнитное поле привычки». В зримый образ привычного могла закрасться скука. Сценарист и режиссер, вероятно, были убеждены в том, что сами наблюдения, постепенное их накопление, образование из них некоей визуальной толщи заменит зрителю сюжетный интерес. Тем более что в пристальности взгляда на жизнь есть нечто от натуры ученого, стремящегося открыть новое в привычном. Ибо сказано в сценарии: «камера, следуя взору задумавшегося профессора, как бы в деталях исследует и пароходики, и мороженщицу, и ребят, подобно тому, как камера искусствоведческих фильмов подробно, в деталях всматривается в произведения живописи, изыскивая внезапное и невиданное в примелькавшемся...»

Камере предложено иногда быть несколько субъективней, чем обычно. Правда, это поже-

лание осталось больше на бумаге — таков один из зазоров между сценарием и фильмом.

А сюжетный интерес, хотя и ослабленный, все же присутствует. Существование профессора нарушают приезды дочери, которая с возгласом «Папка!» трижды появляется на пороге: первый раз выпускницей школы, приехавшей, чтобы поступить в университет, второй раз с маленькой дочерью, чтобы оставить ее деду, и третий — пожившей женщиной, не утратившей, вместе с тем, надежд на удачное замужество и семейное счастье. В этой повторяемости тоже есть свой ритуал, видны особенности композиции, трижды будто бы перехватывающей силовые линии «магнитного поля привычки».

Прием повтора вообще становится одной из важных композиционных связок фильма. Например, обеденный стол в квартире раз за разом монтажно сталкивается с трибуной в актовом зале института. Монтаж наглядно показывает, из чего складывается жизнь героя: стол пустоват и велик для него одного, трибуна заметно возвышается над рядами кресел. Вещи в известном смысле оценивают человека, хотя сняты без каких-либо особых ракурсов, подчеркивающих их тайный метафорический смысл. Нет, изображение вполне достоверно и добротно, что не мешает ему нести дополнительные нагрузки: на фоне текучей невской воды повествует Никодим Васильевич дочери о прошлом, о днях молодости, когда его покинула жена...

Воспоминания, юбилейные речи с трибуны— время обращено вспять, а фильм только начат. В экспозиции подводятся итоги, стопкадры семейных фотографий выглядят хроникой прошедшей жизни, покрои пиджаков и платьев обозначают календарные сроки. Быстротекущему времени специально уделены метры пленки, на которых строятся и маршируют оловянные солдатики. В цветных мундирчиках, сопровождаемые звуками флейт и барабанов, они возникают на экране, отмечая равные промежутки лет. Солдатиками увлекается Никодим Васильевич, они его «хобби», но этой реальной предпосылкой их роль не исчерпывается.

Вновь знакомое — повторяемость приема, многозначительность предметов и среды действия.

Так создается экранный мир, явный в своих стилевых признаках, где туманы ленинградской осени мешаются с туманом воспоминаний, где размытое подчас изображение обретает конкретность наводкой на фокус, и визуальные картинки жизни готовы к тому, чтобы под ними поставили метафорические подписи.

Обратимся к людям, введенным в границы экранного мира. На прозаической его территории проживает дочь Тася. М. Тереховой предложена роль женщины с нелегкой судьбой, которая не чужда порывов и увлечений, готова платить за них разочарованиями, пока не находит молодого робкого мужа, но и потом ее сердце томится чем-то несбыточным и желанным. Поэзия человеческой мечты слегка оттенена иронией — так, чтобы не нарушить реальность и конкретность персонажа. Характер, представленный в подробностях и деталях, несколько сдвинут к типу человека, для которого многое выглядит чудачеством, если не связано с быстрым и по возможности полным удовлетворением потребностей. Не надо думать, что речь идет о потребностях простой обывательщины, они, эти потребности, даже не лишены своеобразной духовности, естественно, особого толка.

Актриса, по-моему, великолепно обыграла эту двойную структуру образа, конкретного и типологического. Какой милый снисходительный тон найден ею в разговорах с дорогим и непрактичным «папкой»! Зрелостью веет от нее, совсем еще школьницы с угловатой фигуркой, по-женски точны молодящие ее прически, туалеты и порывистые движения в действительно зрелом возрасте. Отсюда, от наблюдений Терехова следует к обобщению, но это не есть обычная проза жизни, закономерная и неминуемая, это другая, когда человек лишается чувства удивления и неожиданности, когда в ответ на возглас Никодима, увидевшего плачущую внучку: «Боже мой, она плачет!», дочь кричит в слезах: «Перестань витать в облаках, все дети плачут!» Терехова

«Монолог». Котиков — С. Любшин, Сретенский — М. Глузский

очень убедительна здесь: оставшаяся одна с ребенком, страдающая от унижения, ее Тася даже на грани истерики верна себе, своей натуре: ведь и в самом деле, все дети плачут...

Габрилович, создавший не один женский образ, исполненный красоты и нестандартной положительности, на этот раз написал роль «усредненного» человека.

Зато с каким проникновением в возраст юности выписана им роль внучки Ниночки. Сюжет роли — любовь Нины к человеку, гораздо старше ее и умудреннее опытом разрывов с женщинами. Сюжет романный и лирический, а там, где лирика, ожидаешь поэзию или поэтичность. Думается, здесь другой случай. Ниночка не любит мать, но она ее дочь — по судьбе и по месту, отведенному им обеим в неоднозначной жанровой системе фильма. Жестокость прозы видна в этом вспухшем от рыданий лице девушки с искусанными губами; страдание почти физиологично, лишено поэтической смягченности, снято некрасиво, в упор.

Когда-то один из персонажей другого фильма Габриловича полушутя говаривал: «Страстями надо жить, страстями...» Герой этого фильма, Никодим Васильевич, полувсерьез поддакнул: «Страсть движет миром...»

И вот она, страсть, в реальном обличье, в прозе багровых пятен на лице и мокрой подушки. Даже не верится, что этот кадр — продолжение роли, которая поначалу потребовала от М. Неёловой особого ритма поз и движений, легких, но не плавных, грациозных, но со следами неловкости гадкого утенка; потребовала особого тона речи, где были слышны безудержная от счастья интонация и ирония, свойственная раннему опыту. Исполнительница ролей принцесс, Неёлова оказалась, как и ее героиня, вброшенной в реальность, и удар передался от актрисы нам с поразительной явью.

Ну, а смысл роли? Совет десятиклассницам не любить мужчин старше себя? Как нередко бывает у Габриловича, и на этот раз сквозь камерный сюжет проступает иной, более емкий смысл: тема Нины переходит в раздумье о юности, которой обществом привито доверие к жизни, к людям. Это прекрасное свойство. Но оно же может привести к беззащитности перед реальными сложностями жизни. Конеч-

но, наш социологический вывод есть продолжение того, о чем в фильме рассказано чувствами, там эти мысли погружены во всепоглощающую любовь героя к внучке, но ведь семейный сюжет издавна неотделим от социального.

Итак, Никодим Васильевич, профессор, академик Сретенский — фигура главная. Несмотря на столь центральное положение, герой, чей монолог и составляет содержание вещи, строго говоря, не имеет своего места, закрепленного в жанровой системе картины. Вначале, объявив с юбилейной трибуны, что его место в науке не среди первооткрывателей, а между «подчищал», он не так уж расходится с истиной. Затем наступает слом, ученый оставляет привычную стезю и, вместе с тем, очевидно, должен расстаться с экранной прозой герой, вступающий на путь поэтических поисков и метафорического эксперимента. Трудно провести черту, где это происходит, новое в образе накапливается исподволь, но такая граница обязательно подразумевается. В ней суть замысла: став «маньяком от науки», по его собственному определению, персонаж смещается и в жанровом отношении, условно говоря, он переходит из кинодостоверности в кинопритчу.

Насколько же этот сценарный замысел стал зримым?

Е. Габрилович писал, имея в виду определенного актера. Выбор режиссером М. Глузского оказался для него неожиданным. Потомственный интеллигент с берегов Невы и актер, испытанный на совсем других ролях. Жизнь, сотканная из привычек и ритуала, и импульсивность артиста, умеющего обнаружить свой темперамент на считанных метрах пленки. Но, видимо, поиск входил в этот выбор, контраст материала роли и данных исполнителя обещал интересные результаты.

Надо только помнить, что любимыми работами Глузского, по его признанию, были есаул Калмыков из «Тихого Дона» и Фокич из фильма «В огне брода нет». Они находятся по разным сторонам фронта гражданской войны, хотя одинаково на его передних линиях. Самозабвенные в своей вере, персонажи дали повод актеру обозначить, например, сверхзадачу роли Калмыкова как «правда-заблуждение»; жестокость времени отложилась и

«Монолог». Нина — М. Неёлова, Сретенский — М. Глузский

в образе Фокича: его суровые решения, похожие на приговор, опережают раздумье. В плане социальном непримиримые враги, эти персонажи обязаны авторам и актеру своей цельностью, психологической устойчивостью.

Основной тип действия Никодима Васильевича — раздумье, изложенное в словах, сентенциях, афоризмах, эссе или читаемое во взгляде на крупных молчаливых планах. Основа рисунка образа — сознательное нарушение жанрового и стилевого равновесия, переход из одного качества в другое, смена судьбы и, вероятно, актерской исполнительской манеры.

Нельзя не отдать должное Глузскому, который пошел против себя «прошлого» и многого достиг в фильме. Его персонаж скромен от природы, второй план любим им (до поры, до времени), хотя фильм посвящен именно ему, монологичен в своем строении, и камера неотступно следует за актером, держа его в центре кадра и внимания. Глузский отлично выдерживает эту неусыпную слежку, но не изменяет натуре героя, не соблазняется возможностью актерски блеснуть, хотя фокус наведен на него. Нужна была определенная стойкость, чтобы довериться такому персонажу; тем более что его речевой материал — профессорский по тону и нередко по смыслу, с лекционными привычками к умозаключениям и, простите, к поучениям — совсем нелегок, грозит обернуться велеречивостью. М. Глузский подхватывает авторскую интонацию, где-то на грани тяжеловесной шутливости (все-таки, возраст) и умудренности; когда же наступает минута вечернего покоя и внучка приходит к нему, чтобы поделиться событиями дня, Никодим Васильевич может просто сказать: «Жизнь изумительна. Надо только самим не портить ее».

Право, это не так легко произнести и актерски оправдать. Штамп стариковской мудрости — нечто совсем другое, отличное от философской умудренности. Актер чувствует разницу. Он не только произносит, он добывает эти истины, и их выстраданность хорошо передана Глузским. Даже тогда, когда Никодиму Васильевичу приходится предостерегать дочь, а потом и внучку неизменным родительским: «Будь осмотрительна!...» (с мужчинами), он остается искренним в нарочито банальной ситуации.

И однако, на мой взгляд, его актерские краски излишне устойчивы на всем протяжении фильма, манера несколько монотонна, что не до конца согласуется с замыслом. Здесь во многом речь моя обращена не к одному актеру...

Когда в кабинет Сретенского вторгается неухоженный, нестриженый человек и объявляет академику: «Вы Геркулес, который бьет мух...», размахивая при этом юношеской статьей ученого, где тот провидел путь к управлению чуть ли не духовными процессами в организме человека,— вот, когда это происходит, на экране возникает «фаустовская ситуация», и начинается вторая молодость Никодима Васильевича. Это серьезное испытание для героя и для авторского коллектива.

Уже сложился зрительский стереотип восприятия фильма — достоверного, с наблюденными подробностями жизни, где лишь марширующие солдатики и девочка-воспоминание порой нарушали течение кинематографической прозы. Теперь же, вероятно, должен произойти слом этого стереотипа. Пусть далеко не у всех зрителей возникает литературная параллель с «фаустовской ситуацией», все равно метафоризм опытов, призванных «внести равновесие, гармонию» (со слов одного из персонажей) в строй человеческой жизни, слишком очевиден.

Вот почему в высшей степени чужеродным телом в стилистике фильма представляется мне кролик с торчащими из головы проволочками. Неброский, серенький, он, тем не менее, заметно утяжеляет метафорическую конструкцию и своей реальностью грозит разрушить ее. Воздух настоящей лаборатории с вытяжными шкафами, белыми халатами и подопытными животными не самый полезный для жанра философской притчи.

Помнится, как в давнем фильме по пьесе Л. Леонова «Обыкновенный человек» была совершена аналогичная ошибка, и в том же

напрасном расчете на визуальность кинематографа. Героиня пьесы, невеста молодого ученого, считая, что он подвергает ее нравственному эксперименту, все время сравнивает себя с обезьяной, которая действительно является подопытным животным ее жениха и, естественно, находится за сценой в воображаемой лаборатории. Но ведь здесь экран, а не сцена, решили создатели фильма, и монтажно столкнули исполнительницу роли, актрису И. Скобцеву, с мохнатой, довольно крупной обезьяной в клетке. Метафорический смысл леоновской драматургии был заменен наглядным сравнением двух кадров, как и положено в кино, но зрительский эффект, по моим воспоминаниям, оказался едва терпим.

Конечно, в «Монологе» все сделано мягче, интеллигентней. Впрочем, интервью с учеными, открывшими белок, имеющее быть во Дворце съездов, с кремлевской панорамой за стеклянными стенами, снятое в манере парадного документализма, расширяет границы фильма — вплоть до не свойственной ему территории. Даже С. Любшин, очень напористо играющий Котикова, здесь несколько теряется в подчеркнуто торжественной среде действия. Метафорическая субстанция — белок — требовала иных границ и тона.

Каких?

Для пояснения приведем, на мой взгляд, одно из самых примечательных мест в сценарии Е. Габриловича. Это близко к финалу, когда герой узнает о случившемся с внучкой и потрясенный бежит по улицам: «Потом людей стало меньше, улицы глуше. Но свет белой ночи плавал здесь удивительней и грозней, чем там, где светились огни. Он делал окна зрячими, подъезды мудрыми, крыши сквозными. И поразительной сделал он старую баржу, безлюдную баржу, мимо которой, уже утомившись, но все еще не помня себя, плелся старик Никодим».

Что это? Литературные экзерсисы в манере гоголевских «Петербургских повестей»? Или попытка отбросить на экран колдовской свет белых ночей? Может быть, здесь надо было искать ключ к стилевому перепаду в течение фильма, разгадку «фаустовской ситуации»?

Во всяком случае, зазор между сценарием и фильмом тут настолько расширился, что стали отчетливо видны нарушения в задуманной автором образной конструкции. Два главных события, противоположных по знаку — торжество научной идеи и крах первой любви,— совместились больше сюжетно. Первое из них оказалось больше заявленным, чем по-настоящему раскрытым. Эпизоды, посвященные процессу научных поисков, и их результат выглядят в картине неубедительно.

Можно предположить, что прозаические накопления оказались к концу весомее поэтических. Тогда для равновесия была призвана чувствительность...

Скверик, куда приходит Никодим, в монтажном листе назван точно — Румянцевский. В нем живет и собирает желуди девочка-воспоминание. Проза, подобно чугунной решетке, ограждает поэзию: этот несколько сентиментальный образ в духе финала фильма. Воображаемая девочка из прошлого говорит: «Всю жизнь я не могла избавиться от любви к тебе», и тогда-то к нему на шею бросается реальная внучка, чтобы найти исцеление в его любви и мудрости: финал вознаграждает героя обилием лирических и родственных чувств.

Кто спорит, Е. Габрилович предложил молодому И. Авербаху нелегкую задачу. Двойная структура сценария с достоверно обозначенными приметами времени и обстоятельствами действия в качестве основы и с метафорической надстройкой требовала поисков оригинального кинематографического письма, где сроднились бы материальность мира и духовность человеческой жизни.

Вторая молодость Никодима Васильевича, видимо, пришла несколько поздно, и персонаж не успел предстать в своем новом качестве, а само открытие осталось в пределах информационной сюжетной конструкции, о чем, конечно, надо пожалеть. Но направление кинематографического поиска в глубь сознания, неординарность характера и судьбы, развернутая во времени, делают фильм заметным. Его можно, если иметь в виду основной поиск сценариста, рассматривать как свидетельство второй молодости Е. Габриловича.

Дыхание трагедии

Т. Иванова

«Геркус Мантас». Сценарий С. Шальтяниса. Постановка М. Гедриса. Оператор И. Томашявичюс. Художник А. Ничюс. Композитор Г. Купрявичюс. Звукооператор П. Липейка. Литовская киностудия, 1973.

«...Фильм посвящен пруссам — народу, жившему у Балтийского моря, между Вислой и Неманом. Народу, родственному литовцам по языку и культуре и истребленному орденом крестоносцев. В XIII веке пруссы восстали, надолго остановив натиск крестоносцев на Восток. Пруссы пали в трагической смертельной схватке, оставив завоевателям свои земли и свое имя».

Таким титром открывается новая картина литовской киностудии «Геркус Мантас», поставленная режиссером М. Гедрисом по сценарию С. Шальтяниса. Несущий в себе начально необходимую сумму исторических фактов и сведений, этот вступительный титр имеет «служебное», информационное назначение. Но он же объясняет и ту патетику, тот драматизм, которые характерны для фильма в целом. Маленький народ, дерзнувший противостоять могучему натиску завоевателей-крестоносцев на их пути к Востоку. Народ, почти бесследно исчезнувший в кровавых перепутьях истории. Народ, которому суждено было уступить врагам в неравной схватке не только свои земли, но и само свое имя... Единственный предшествующий титру эпизод служит не только экспозицией действия, но и ключом ко всей жестко-напряженной, мрачновато-резкой стилистике картины.

Год одна тысяча двести шестидесятый. Бревенчатая крепость на подступах к твердыне крестоносцев — Кенигсбергу. Комтур тевтонского ордена фон Грумбах лукаво заманил сюда прусских вождей. Неторопливо торжественная трапеза, щедрые посулы, успокоительные речи. Но, кажется, сама размеренная медлительность происходящего таит в себе недобрые предзнаменования, исподволь набухает взрывом. И он не замедлит быть. Вся эта благостность, и гостеприимство, и миролюбие окажутся только ловушкой. С грохотом захлопнется дверь за фон Грумбахом. С деревянной галереи обрушатся на прусских вождей горящие горшки, смоляные факелы, запляшут на деревянных стенах резкие тени — и вот уже все замкнутое пространство занялось огнем. Ни один из обманутых прусских вождей не выйдет отсюда: кто заживо сгорит в пламени, кто сам бросится на меч... А в соседнем покое Грумбах возносит молитвы господу, и все так же бесстрастны и замкнуты его жесткие, двоедушные черты.

И тот же одна тысяча двести шестидесятый год, Магдебург. Торжественное шествие монахов между готических колонн. Монахи, рыцари, горожане. Три лица обратят на себя внимание среди многолюдья и постепенно отодвинут другие лица. Генрих Монте — молодой прусс, взятый в свое время крестоносцами заложником, воспитанный орденом, принявший крещение, женатый на немке. Среди прусских вождей, сожженных фон Грумбахом, был и его отец, но пока Генрих еще не знает об этом. Жена Генриха Котрина; она будет принесена в жертву ненасытным прусским богам, но будущее еще скрыто от нее. Гирхальс, наставник и родственник Генриха, отдавший в жены питомцу сестру; он тоже погибнет в жертвенном огне, но и ему не дано знать своего завтрашнего дня. И поэтому сейчас эти трое еще спокойны, еще исполнены чинности и благочестия. Тонкие губы Гирхальса чуть кривит светски любезная проницательная усмешка. Тот, кому вскоре назначено стать верховным вождем пруссов, Геркусом Мантасом, еще носит христианское имя Генрих Монте. Орден не скупится на милости к своему воспитаннику. Ему разрешено вернуться на родину, в Пруссию. Ему даруются все земли его отца. Орден уверен в его верности и благодарности. Пусть поклянется в том. Пусть поцелует меч... Ничто не нарушит торжественности церемонии. Только на миг окаменеет, застынет лицо Монте, узнавшего, что отца нет в живых. Только вздрогнет, покачнется Котрина, услышав,

«Геркус Мантас». Котрина — Э. Плешките, Геркус Мантас — А. Шурна

что сына их Александра предусмотрительный орден оставляет у себя заложником.

Но все это — как бы развернутый пролог к главным событиям фильма, пролог, за которым последует некий психологический пропуск, пробел. В дальнейшем мы увидим героев в совсем ином состоянии и качестве, при другой, новой расстановке сил.

Монте стал Геркусом Мантасом, стал заклятым врагом ордена, возглавил восстание пруссов против крестоносцев.

Здесь следует сказать о том, что заявленное в начале картины авторское намерение создать фильм-памятник, фильм-эпитафию народу с трагически сложившейся исторической судьбой осталось в конечном счете невыполненным. Картина по справедливости названа именем главного героя. «Геркус Мантас» прежде всего и главным образом монофильм, и в гораздо меньшей степени — народная драма. На то есть ряд веских объективных причин. История располагает совсем немногими сведениями о восстании пруссов. Скудность источников драматург С. Шальтянис вынужден преодолевать художественным домыслом, во многом успевает в этом, однако сценарию все же явственно недостает неповторимой исторической конкретности.

Минутами трудно уйти от ощущения, что вечная коллизия — трагедия героя, духовно переросшего свое время, опередившего свою эпоху,— в сущности, не столько «прорастает» из исторического материала, сколько, существуя в авторском замысле изначально, заставляет «подтягивать» исторический материал под свой классический канон. Впрочем, создателей фильма, как уже говорилось, трудно за это упрекать. И, как бы то ни было, необходимо отдать должное их творческому мужеству, решимости безбоязненно преодолеть неминуемо возникающие трудности. Тем более что литовское кино, успевшее дать интереснейшие, зрелые образцы на других направлениях, в других жанрах кино, имеет мало опыта в создании исторических картин. Но и больше того. Дорога к историческому фильму, когда-то шумная и многолюдная в нашем кинематографе, победно открытая его славными мастерами, затем на долгие годы в значительной степени опустела, обезлюдела, заглохла. И вот сегодня на этой дороге появляются новые, еще не слишком многочисленные путники. Тем большего внимания и уважения заслуживают их работы.

Итак, следующая, «главная» часть трагической жизни Геркуса Мантаса. Он — во гла-

ве восстания, и сам папа римский призвал крестоносцев на борьбу с восставшими пруссами, приравняв поход против Мантаса к походу в Иерусалим за освобождение гроба господня... Еще военные удачи сопутствуют Геркусу Мантасу, еще сдаются одна за другой его войскам крепости крестоносцев. Но, судя по многим признакам, восстание уже перешло свой зенит, уже на излете. И глубокая мрачная тень лежит на лице вождя.

Быть может, авторами даже в избытке нагнетены те трагически неразрешимые противоречия, которые сотрясают душу героя, изнутри подтачивая его силы, лишая веры в себя, веры в друзей. Он бросил вызов богам — и языческим и христианскому: «Боги враждуют между собой, им не до нас... Все боги беспощадны и злобны». Он дерзнул попрать старинные обычаи пруссов, их древний жизненный уклад, поставив на поле боя смерда над викингом, холопа — над господином. В своем высокомерии он ослушался верховного жреца. В Магдебурге остался его сын, и мысль об участи сына не раз останавливает меч Мантаса, поднятый на врага. Он женат на христианке, и пруссы подозревают его в тайной измене. Его проклинают крестоносцы, но и у себя на родине он чужак. И нет мира, нет цельности и уверенности в своей правоте в душе Геркуса Мантаса...

Да, может быть, обилие трагедийных узлов чрезмерно, может быть, некоторой драматургической наивностью звучат уж слишком прямолинейные признания героя: «Я страдаю вдвойне: мысля, как подобает христианину, и оставаясь в душе язычником... Мой развитый ум начинает мне вредить». Может быть, в иных случаях авторы идут на едва ли правомерную модернизацию конфликтов. Такой очевидной модернизацией кажется, например, первое столкновение между Мантасом и племенным вождем Самилисом. Убивать ли пленников, взятых на поле боя, или сохранять им жизнь?.. Здесь все — и мрачная убежденность

«Геркус Мантас»

«Геркус Мантас». Самилис — А. Масюлис

Самилиса (его великолепно играет А. Масюлис) в своей жестокой правоте, и едва скрытое отвращение Мантаса, невольно отшатнувшегося от человека, тяжко опьяненного войной, закрывшего сердце для милосердия, да и сама аргументация, которой пользуются противники,— способно превратить героя А. Масюлиса едва ли не в Александра Фигнера тринадцатого века, а в круг гуманистических размышлений Геркуса Мантаса вводятся такие мотивы и проблемы, которыми еще не задавалась, не могла задаваться его эпоха.

Но вопреки нашим сомнениям в правомерности существования в картине той или другой темы, того или другого эпизода, существует ее живая плоть, непосредственная убедительность ее пластики, правда актерской игры.

В этом отношении «Геркус Мантас» представляет бесспорный интерес.

Прежде всего это касается исполнителя центральной роли, принявшего на свои плечи львиную долю тех трудностей, которые стояли перед актерами. Длиннокудрый юноша со смиренно опущенными долу глазами превращается в мужа, в мятежного вождя. В военачальника, поднявшего знамя борьбы в роковой для истории его народа час. В человека с сердцем, умудренным страданием. В воина, которому суждено остаться последним из восставших. Это долгий и трудный путь, путь целой жизни. В игре Антанаса Шурны есть моменты, которые надолго останутся в памяти.

...Трое пленников стоят перед вождем. Все трое, они должны быть сожжены в жертвенном огне — таков священный обычай, таково пожелание богов. Трое пленников, и один из них Гирхальс, старый друг, учитель, свояк. Сотни глаз, устремленных на Мантаса: неужели вождь отступится от обычая?.. решится ли прогневать богов?.. и не потому ли, что женат он на немке?.. И лицо Мантаса, смятенное,

подавленное, потерянное. Лицо человека, принявшего, быть может, худшее из возможных решений: да, хорошо, пусть умрут, но не все трое, пусть умрет только один. Пусть тянут жребий. Лицо человека, просящего пощады у судьбы. А судьба словно смеется над ним, и смерть выпадает именно Гирхальсу. Пусть еще раз тянут жребий! И снова смертный жребий — Гирхальсу. Еще раз — жребий! И в третий раз смерть выбирает Гирхальса. Насмешливое ненавидящее лицо Гирхальса. Лицо Мантаса, лицо человека, потерпевшего сокрушительное поражение и вынужденного подчиниться — против воли, против разума. Когда все будет кончено, догорит им же самим зажженный костер, рассыпятся серым прахом жертвенные венки, он еще раз придет на это место вызвать тень своего бывшего учителя, своего давнего друга-врага на последний спор. Но пепел костра холоден и нем. А белый голубь, выпорхнувший из пламени, был ли он на самом деле или только почудился обезумевшей Котрине?.. И снова крупным планом дает оператор И. Томашявичюс лицо Геркуса Мантаса. В нем не осталось ничего от смиренного юноши из Магдебурга, жизнь прошла по этому суровому лицу неумолимым резцом, оставив свои горькие зарубки и меты.

Рядом с Геркусом — его жена Котрина. Женщина, готовая видеть в муже дьявола во плоти и приверженная к нему плотской, неотвратимой, негаснущей любовью. На протяжении многих лет, испытанная горестями, прошедшая через потери, любовь эта все так же безраздельно владеет всем существом Котрины. Сама Котрина меняется, но и меняет ее не что иное, как любовь. По сложным, непрямым дорогам человеческого сердца ведет Эугения Плешките свою героиню. От взрывов протеста, отчужденности, от спрятанного на дне души высокомерия утонченной христианки, хотя и бросившейся, очертя голову, в объятия пруссa, «дикаря», однако не забывающей при этом, что к своему избраннику она все-таки своевольно снизошла,— к самоотверженной растворенности в любви, к добровольной и полной покорности перед любовью, перед любимым. К готовности разделить с ним и жизнь и смерть. Сцена, где уже немолодая, измученная многими бедами женщина говорит мужу, что ждет ребенка, сына, который сейчас, когда счастье им изменило, станет для них надеждой и утешением, который заменит рожденного в безоблачные дни навеки отнятого у них первенца, звучит торжеством любви, связавшей Котрину и Геркуса.

Перед авторами фильма, действие которого относится к отдаленной эпохе, фильма, рассказывающего о событиях исторических, легко возникает соблазн громоздкой бутафорской постановочности. И создателям «Геркуса Мантаса» не всегда удается преодолеть этот соблазн. Корабли крестоносцев, плывущие по бурным волнам; поле брани, усеянное трупами рыцарей; батальные сцены, расточительно требующие грандиозных массовок; сцены конных атак, сцены штурма крепостных стен — все это есть в картине, однако современного зрителя всем этим уже трудно пронять и удивить.

Действительные удачи в этой области ожидают создателей картины, когда усилиями режиссера, оператора и художника А. Ничюса удается подойти к экранному постижению духа ушедшей эпохи в неожиданно емком пластическом образе, в самой атмосфере происходящего. Так, зрелище крепостных бойниц, в которых вместо сигнала о сдаче осажденные выставили ослепленных младенцев, страшное зрелище, заставившее содрогнуться Геркуса Мантаса, резко ударив по зрительским нервам, даст представление о жестокости времени, об изуверстве фанатизма. Так, казалось бы, вопреки всему—несмотря на видимую «оперность» фигуры жреца, закутанной в белые одеяния, несмотря на нарочитую внушительность композиции — излучает какую-то таинственную магию сцена в Священном лесу. Недвижность священных деревьев, пустынность ступеней, ведущих к жертвенному алтарю, сама укромность строжайше охраняемого капища — есть во всем этом жуть язычества, есть ощущение неумолимости его фатализма, безжалостности его богов....

Фильм о трагической судьбе пруссов оказывается монофильмом, трагической историей одного человека, прусского вождя. Такая «подстановка» возможна и художественно правомерна, если образ героя несет в себе собирательные черты, если судьба отдельного человека олицетворяет в себе судьбу народа.

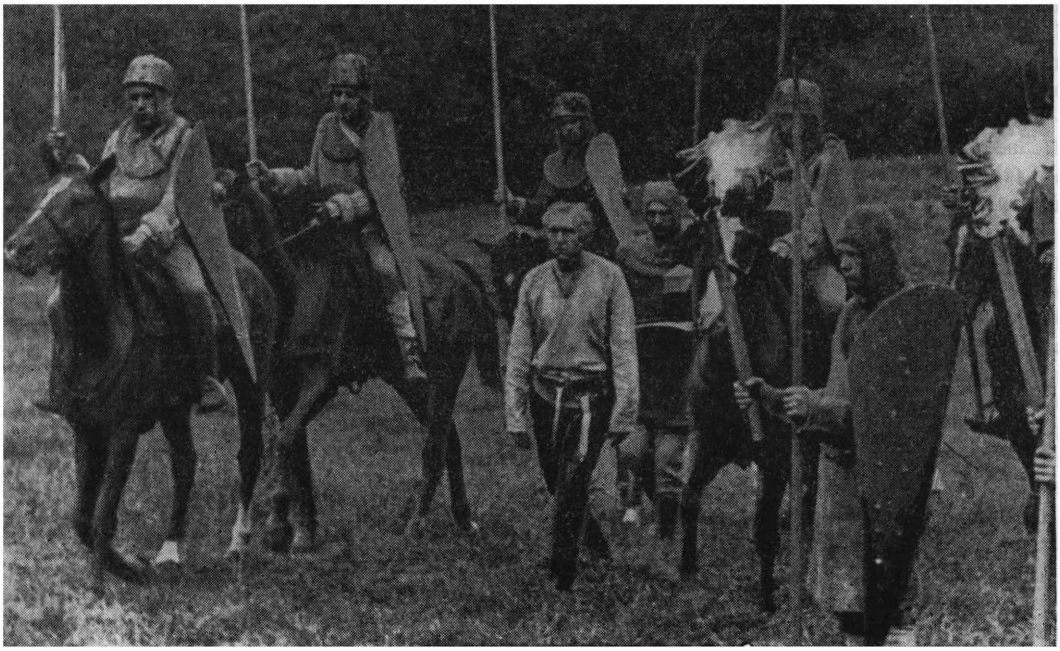
Начиная со второй половины картины в образе героя становится особенно явственным сгущение, чрезмерное нагнетание трагических тем.

«Я завершаю каждый свой день с обагренными кровью руками... Я больше уже не могу убивать» — в этих словах Мантаса выражена одна из главных среди них. Прожиты годы, одержано много побед, захвачено без счета вражеских крепостей. Но каждая малая победа оплачена обильной кровью, и вождь начинает понимать свое бессилие, свою обреченность. Тевтонский орден готов посылать на Восток все новые и новые отряды крестоносцев. Пруссов слишком мало, они слишком разобщены для того, чтобы противостоять завоевателям...

Но и сознавая всю обреченность борьбы, Мантас обязан ее продолжать. Несмотря на то, что пруссы вынуждены вести борьбу в одиночку, что войско ослаблено междоусобицами племенных вождей. Хотя отряды, собранные им, тают день ото дня. Хотя разгневанные боги отняли у него жену и еще не родившегося ребенка — последнее, что он имел на земле. Хотя сам он уже не верит в победу.

И даже когда никого из прежних соратников не останется рядом с Мантасом — кто пал на поле боя, кто не успел явиться на зов вождя, а кто изменил, предался врагам,— Геркус все же будет сражаться. В одиночку. У фильма редкий по патетической напряженности финал. По вековому лесу идет Мантас с обнаженным мечом в руках. Одни за другим, словно порождаемые лесным сумраком, словно нет им числа, возникают перед ним рыцари-крестоносцы. Короткое яростное еди-

«Геркус Мантас»



поборство, и падает поверженный противник. Все так же одиноко, все так же непреклонно Мантас движется дальше. Человек, который «страдал больше, чем положено». Человек, который не дал себя победить.

А где-то далеко, в соборе бескровная рука епископа опустилась в этот момент на голову длиннокудрого подростка, смиренно принимающего благословение тевтонского ордена. Пусть поклянется в своей вечной верности ордену, в том, что, если ему придется ступить когда-нибудь на землю пруссов, он ступит на нее только с крестом и мечом. Пусть поклянется, пусть поцелует крест... Ничто не нарушает торжественности церемонии. Только дрогнуло и тут же упрямо замкнулось лицо мальчика, услышавшего, что поверженный бунтовщик и злодей Геркус Мантас — его родной отец.

Таков этот большой, постановочно сложный, во многом новый для литовского кинематографа фильм. По духу своему он ближе всего, пожалуй, к романтической легенде, к романтической балладе. В нем та же торжественная сумрачность колорита, тот же ритм и наплывающие повторы, та же всецелая сосредоточенность на центральном герое. Сценарный замысел картины построен на многих литературных реминисценциях, что сообщает ее коллизиям некоторую отвлеченность, придает им вневременной, условно романтический колорит.

Но и сочтя указанное за определенный недостаток, мы должны будем признать, что недостаток этот окупается отчетливо звучащим с экрана пафосом свободолюбия, верности родине. Эти чувства живут в народе, с наибольшей яркостью выражаясь в образах народных героев, народных вождей. Они передаются из поколения в поколение — не об этом ли говорит сцена, как бы окольцовывающая фильм, повторенная в начале и конце его кинематографически дословно... Эти чувства не может загасить ничто — ни проигранные битвы, ни превратности личной судьбы. История жизни Геркуса Мантаса служит тому новым и ярким доказательством.

Компромисс рождает компромисс

Дмитрий Сарычев

«Север — навсегда». Автор сценария Д. Радовский. Режиссер Б. Урицкий. Оператор Л. Потравнов. Свердловская киностудия, 1972.

В боевом арсенале современной кинопублицистики полнометражные документальные и научные фильмы можно назвать оружием крупнокалиберным. Применение такого оружия должно вызываться масштабностью и важностью темы, нравственной высотой художественной задачи, глубиной кинематографического анализа того или иного явления. И если многим короткометражным фильмам порой можно поставить в заслугу их оперативный выпуск и актуальность заключенной в них информации, то есть выполнение определенных тактических пропагандистских задач, то от полнометражных лент мы вправе ожидать большего стратегического замаха, более высокого художественного потенциала.

Каждая полнометражная лента должна быть самостоятельным художественным явлением. И надо сказать, что появление таких картин, как «Здесь Отчизна моя», «Язык животных», «Николай Амосов», «Нарынский дневник», «Чужого горя не бывает...», лишний раз доказывает, что нашим документалистам можно сегодня предъявить самый высокий счет.

Зритель, посмотрев новый фильм, часто тут же отвечает себе на вопрос: почему ему понравилась лента? Он вспоминает знакомство с интересной личностью, проникновение в суть наболевшей проблемы, где он, зритель — соучастник анализа, наконец, изобретательную форму кинорассказа или оригинальный авторский взгляд на знакомые события и факты.

Ну, а если фильм не понравился? В этом случае на вопрос «почему?» ответить сложнее. Казалось бы, и тема серьезная, и люди привлекательные. И чувствуется, авторы фильма старались, много ездили, искали... Но

почему-то фильм не оставил впечатления, не тронул зрительской души. Возникает общая оценка: скучно, неинтересно, невыразительно. Нам же важно п о н я т ь, выяснить, почему скучно, почему неинтересно, почему невыразительно? П о ч е м у?

Фильм «Север — навсегда», на котором мне бы хотелось остановиться, возможно, не самый показательный в этом отношении. В минувший год вышло несколько лент, лежащих вообще вне всяких параметров подлинного кинематографического искусства. Но, если приглядеться повнимательнее к этому фильму изнутри, к тому же проанализировать скрытые от зрителя процессы его создания, то на многие из этих «почему» будет добыт ответ.

Фильм «Север — навсегда» обращен к важной теме — освоение Севера в наши дни, к делам и заботам девятой пятилетки; в самом объекте заключена привораживающая внимание зрительная фактура, заведомая необычность материала; создавался фильм на киностудии, пользующейся заслуженным авторитетом, и коллективом, имевшим ранее серьезные творческие достижения.

И все-таки...

Заявка — только ли обещание?

Особенно дорога та идея, которая приходит кстати. Кстати пришла автору и идея создать большое документальное полотно о современном советском Севере. И хотя в действующем фонде сегодня наберется не один десяток самых разнообразных документальных и научных лент о Севере, такая картина, где бы наличествовал обобщающий взгляд, современное, з р е л о е понимание сложностей и перспектив освоения этого края, все-таки просилась на экран.

Пришла идея, пришло яркое название будущего фильма — «Сияние Севера». Видимо, без особого напряжения писалась и творческая заявка на студию. Я процитирую некоторые выдержки из нее. «Мы расскажем ...о том, как отвоевываются у суровой северной природы золото Колымы, алмазы Якутии, уголь Воркуты... нефть и газ низовьев Оби... как доставляются миллионы тонн грузов людям, осваивающим богатства этого удивительного края... как строятся города...»

И так далее.

Все это важно. Все это правильно. И все это, по сути, сосредоточено в двух словах — о с в о е н и е С е в е р а, — которыми с успехом аннотируется будущий фильм в тематическом плане студии.

Но достаточно ли для столь серьезной творческой затеи таких многократно помноженных обещаний: «мы расскажем о...»? Ведь в авторской заявке интереснее обнаружить не доказательство серьезности темы — для профессионала-редактора она очевидна,— а некий, пока предполагаемый к л ю ч к ее кинематографической расшифровке, оригинальный творческий подход к ее экранному решению.

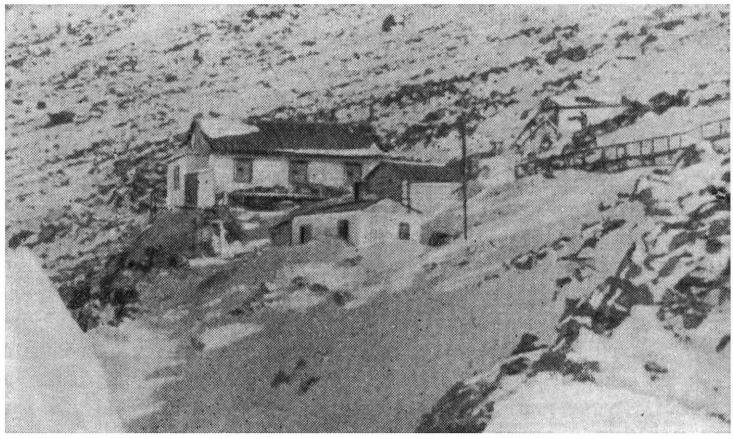
Уже тогда, на первой стадии замысла фильма уместно было предъявить автору серьезные требования в этом плане.

К сожалению, это не было сделано. Хотя заявка и грешила обилием о б щ и х м е с т, что сразу должно было бы насторожить редактора: ведь он-то знал, что, поскольку наш Север осваивается документалистами не первый день, то «общие места» заявки заведомо ставили под сомнение перспективу х у д о ж е с т в е н н о й разработки этой темы. Да, мы привыкли доверять теме, доверять автору. Но не добиваясь от него п о л н о ц е н н о й художественной разработки заявки, мы нередко упускаем нечто важное для дальнейшей работы над сценарием и фильмом.

Цитирую дальше: «...Не будем сейчас предопределять, кто именно станет героем наших новелл. У нас большой выбор. Это и учительница из Анадыря (такая-то), это и доктор экономических наук (такой-то), это и полярный летчик, и косторез, и вышивальщица...»

А ведь именно героев ленты и следовало определить в первую очередь. Естественно, жизнь может внести коррективы в планы съемочной группы (документальный сценарий не догма), но ведь понятно, что иными были бы картины, если бы вместо, скажем, Николая Амосова или Терентия Мальцева были сняты другой хирург и другой селекционер, а в филь-

«Север — навсегда»



ме «Шахтерский характер» вместо выбранной авторами была другая бригада. В таких картинах условные герои, на мой взгляд, недопустимы. Даже на самой первой, так сказать, идеальной стадии работы. Кстати, это и привело к тому, что из названных в заявке людей лишь один оказался на экране.

Не было ясного представления у автора и о жанре фильма. В заявке это сформулировано так: «Фильм — исторический и публицистический, экономический и этнографический, социологический...— в общем, научно-популярный, шестичастевый, мыслится непременно цветным». Путаница! Действительно, все эти аспекты могут быть органично включены в фильм, делая его многоплановым. Но на стадии заявки полезно выбрать более точное жанровое русло. Исторический фильм — это одно, этнографический — другое. А видовой очерк—нечто третье. Небрежно смешивая эти понятия, можно вынудить кинематографические жанры на какое-то «кооперативное сожительство», но тем самым и на... стилистическую пестроту.

Но не многого ли мы хотим от авторской заявки? Ведь впереди разработка и написание литературного сценария. Еще все может образоваться, материал найдет свою жанровую форму, стилистику, найдется и прием повествования. Но так ли? Компромисс на стадии авторской заявки — уже творческая потеря. Это первая и с х о д н а я предпосылка для возможной неудачи, серости будущей картины.

Авторская заявка — всегда обещание. Идеал будущего фильма. Но только ли обещание?

Сценарий — «рыба» под песню или расхожих мнений конгломерат?

Уверен, что никто не садится за стол с целью сочинить такой серый, бездарный сценарий, чтобы по нему невозможно было снять хороший фильм. Серыми сценарии не задумываются, они таковыми получаются.

Год отделяет рассмотренную выше заявку от литературного сценария «Сияние Севера», принятого художественным советом студии в качестве основы будущего фильма.

Сценарий не просто документ. Это еще и сочинение, которое призвано авторской мыслью, темпераментом, яркими литературными образами вдохновить режиссера, оператора, композитора, окрылить их фантазию, помочь найти адекватные зрительные и звуковые образы.

Мне не обойтись без цитат. Итак, стр. 17.

«Из ЗТМ. Ярко светит солнце. До самого горизонта раскинулась изумрудно-зеленая тундра. И по этому простору осторожно, будто ощупью, пробирается вездеход.

Заметьте, каждое время года по-своему преображает жизнь Севера...

Вездеход то и дело глубоко оседает в болотной трясине. Брызжет из-под гусениц машины вода...

Лето, например, разделяет города и поселки непроходимыми болотами, и сухопутная навигация почти везде замирает.

Выбравшийся было на кочки вездеход вновь проваливается в трясину. Нервничает выбившийся из сил водитель...

Лето — это время авиации и кораблей. И еще — это время наиболее интенсивной трудовой деятельности северян.

НПЛ. Гудят двигатели и лебедки... Могучие корабли — драги — неторопливо перемещаются по золотым колымским полигонам.

Пользуясь теплыми — наконец-то! — днями, северяне...

Бегут ковши. Экипаж драги промывает добытые самородки золота.

Добывают...

Брызжут снопы искр. Сварщики варят тело огромного трубопровода... нависшего над траншеей, прорезающей тайгу.

Прокладывают...

Русский и якут — строители — укладывают железобетонное перекрытие, которое подает кран. Растут корпуса нового предприятия...

Строят...»

Может ли т а к о е вдохновить режиссера, увлечь, заинтересовать зрителя? Даже при беглом чтении этого сценария остается ощущение необычайной поверхностности в разработке темы. Дефекты заявки в считанных ее строках — описательный настрой, неприхотливая перечислительность обзора, механическое смешение разных аспектов темы — все это получило теперь з а к о н н у ю прописку в литературном изложении фильма. Даже само слово «сценарий» применять не вполне уместно, поскольку оно уже включает в себя и понятие «композиция», и определенную (а для полнометражного фильма особенно) возрастающую напряженность рассказа, и художественную (пусть на реальных фактах и судьбах людей) организацию материала, и, наконец, литературно полноценный (если такой намечен) комментарий.

Мы же находим в данной записи довольно бесхитростное ч е р е д о в а н и е неких эпизодов, так или иначе информирующих нас о жизни современного Севера. Все бесспорно. Многое соответствует действительности, потому что взято, словно напрокат, из прочитанных книг и газетных статей, из многочисленных фильмов и телепередач. Здесь господствуют в т о р и ч н о с т ь, р а с х о ж е с т ь представлений и словосочетаний, многократно апробированных в документальном кино. Не оказалось в сценарии

«Север — навсегда»

«Север — навсегда»

ни одного неожиданного поворота, стыка эпизодов, кадров, свежей краски, оригинальной мысли.

Вот начальный эпизод. Кассы аэровокзала, люди у касс, называются города, поселки, пути следования (сколько мы видели уже подобных сцен). А эпизод призван для того — как его комментирует автор,— «чтобы мы ощутили пульс северного края». При чем тут Север? Такое можно увидеть в любом аэропорту.

Следующий эпизод. Еще один дежурный, замшелый прием — «из нерезкости выплывает и заполняет кадр толстая, не новая уже книга. Она открывается и перед нами оказывается карта старого колымского округа...» Верно. Сравнение — вещь полезная. Но как банален кинематографический ход: «было — стало». Как будто впервые говорим о Севере.

А раз старая карта, значит и ссылка на старую энциклопедию. И нет ничего удивительного в том, что, цитируя давно устаревшие сведения об этом крае и сталкивая их с современностью, автор без всяких усилий обличает эту энциклопедию в недальновидности. «Было—стало». И только-то.

Затем следует поток кадров — картин трудового Севера, словно скалькированных с прежних лент. И сопровождается этот сто раз виденный репортажный нарез сочиненным в том же духе текстом: «Вслед за первооткрывателями северных кладов... спешат сегодня по просторам северной тундры и тайги, идут через реки и перевалы десятки, а то и сотни (так десятки или сотни?! — *Д. С.*) тысяч разведчиков недр. Кто знает, как еще преобразят они карту Севера, какие клады откроют!»

И этим можно вдохновить режиссера, увлечь зрителя?

Сценарий документального фильма и особенно дикторский текст в нем всегда условны. Это естественно для фильмов, построенных на реальном, а следовательно, подвижном, меняющемся материале. Но и «условный» авторский комментарий должен нести новую мысль и отражать глубокие знания автора, который просто обязан по существу разбираться во всем том, о чем он собирается рассказать миллионам зрителей.

Трудно объяснить такую запись только спешкой, тут надо поставить вопрос иначе: не потерял ли кое-кто из людей, работающих над сценарием, в лихорадке кинобудней навыки добросовестной литературной работы?

Автор тоже порой задается вопросами. Например, «как могло случиться, что поразительные богатства Севера оставались скрытыми от глаз российских купцов и царских сатрапов, далеко не безразличных к золоту, алмазам или нефти?»

А мне странно другое. Как могло случиться,

что эту наивную фразу проглядела редактура студии, принимая к запуску сценарий?!

Следуют один за другим эпизоды. Они наслаиваются, можно сказать, почти в произвольном порядке, шаблонно, трафаретно.

Бурильщики, фонтаны нефти, шапки, взлетающие вверх...

Вот разговор зашел о дорогах. Очередной словесный пассаж: «Вы никогда не задумывались над тем, как велика в нашей жизни роль дорог? Без дорог не может вырасти город. Без дорог не взять у земли ее клады. Без дорог сегодня просто немыслимо само существование человека...»

Скажите! А мы-то думали, что город можно построить без дорог и что вообще без них превосходно можно было бы обойтись. Читаешь такое, и диву даешься: для кого это писано? И для чего?

Таким образом, и информативная, познавательная насыщенность сценария оставляла желать много лучшего. Не предлагая, по существу, ничего нового в раскрытии понятия «современный Север», автор нанизывает безликие примеры на убогую сценарную схему, прикрывает ее фактами, давно известными массовому зрителю.

А что изменилось по сравнению с заявкой в описании конкретных героев фильма? Вот одно из знакомств. «На мостике ледокола немолодой уже капитан. Планки орденов говорят о его заслугах... Задумчиво его лицо». И тут же дикторская характеристика: «Немало трудностей пришлось преодолеть ему, немало ударов перенести, пока пришел опыт...»

Дальше следует сцена прощания. Часть судов покидает караван. «Матросы торопливо тянут на верхнюю палубу ящик. Капитан выхватывает из ящика ракетницу и самозабвенно, как мальчишка, палит в воздух зелеными ракетами. Входящие в устье Енисея корабли отвечают белыми ракетами. Капитан опускает ракетницу, оборачивается к помощникам, ждущим распоряжений, и в глазах его медленно гаснут разноцветные искры...»

Эту душещипательную сцену автор заключает: «Так провожают теплоходы».

А вот характеристика другого героя. Обратите внимание на ход мысли: «Вот новое поколение нового Севера (такой-то). Как и его товарищи, он мог бы стать охотником — известным на весь Север уважаемым человеком. Но его манило небо...

Он мог бы стать знатным рыбаком — членом богатого колхоза... и, как и они, он мог бы ходить на колхозных траулерах к теплым Гавайским островам... Но его манило небо.

Он мог бы выучиться, как его друзья, на врача или агронома... мог бы стать со временем научным работником, доктором, профессором, наконец! Перед ним были открыты все пути. Но его манило небо.

И он без доли сомнения осуществил свою мечту».

Вот тебе и раз! К чему такая пирамида противопоставлений?

К схеме свелся и социологический аспект сценария. Эпизод, посвященный поискам наиболее рациональных путей освоения Севера, был записан как перекресток мнений разных специалистов. Надо признать, суждения их мне показались интересными. Но не будучи компетентным в данном вопросе, я обращаю внимание не на содержание спора, а на то, как он подан в сценарии.

«Мы приводим здесь слова академика условно (как, впрочем, и слова всех последующих выступающих), основываясь в своей записи на их газетных заявлениях»,— пишет автор. И это расслабляющее «условно», господствуя в сценарии, естественно подрывает доверие к названным в нем именам. Так оно и оказалось. Из восьми указанных специалистов в фильм вошли лишь двое, а задуманный спор свелся практически к двум точкам зрения.

Пусть сценарий полуфабрикат фильма, но заложенные в нем идеи, мысли не могут быть полуфабрикатами идей, авторской мысли. Сценарий должен быть полноценной художественной первоосновной для режиссерской трактовки, пластического воплощения, а не являться сырьем, «горой словесной руды»,

достойной разве что пресловутой редакторской корзины.

Но режиссеру все это читать пришлось. Легко догадаться, на что могла пойти его творческая энергия.

Первое, что сделал режиссер, приступив к разработке режиссерского сценария, отказался от напыщенной «заздравицы» (и, думается, очень правильно поступил, потому что фильм должен выражать отношение авторов к героям фильма художественными средствами, а не тостами), от «условного» дикторского комментария, здраво разглядев в нем пресловутую «рыбу», и от многого другого. Но к сожалению, и в его сценарий автоматически проникли «разноцветные искры», «могучие, в транспарантах, руки кранов» и «тронутые временем лица».

Сценарий назывался иначе — «Этот жаркий Север». Но, главное, в нем все-таки можно было найти сквозной сценарный ход. Это была своеобразная эстафета мыслей героев фильма — геолога, летчика, шофера... Отрицая во многом литературную концепцию фильма, режиссер, естественно, включил нечто свое. Так появился и большой эпизод — передача по телевидению специального выпуска новостей. ТВ часто появляется в фильмах. И часто неоправданно, поскольку привносит ощущение некой вторичности документа, так сказать, «отражения реальности в отражении «телевидения». Зачем? Во имя какой иллюзии? Ведь главный козырь документальной ленты — сам документ, живое дыхание действительности.

В дискуссии об освоении Севера режиссер заменил одних специалистов другими, но так и не появилось у меня ощущения предварительной работы с этими людьми. Осталась все та же ссылка на газету.

...Позади еще один важный этап работы. Но что он дал? Сценарная «условность» заменилась постановочной «условностью», замысел не углубился, не подкрепился живой реальностью, рельефными деталями, новыми наблюдениями. Механически одна полуправда вытесняла другую полуправду. На это время и ушло.

Вот путь компромисса! Банальная заявка, ставшая юридическим документом, повела автора по наиболее легкому, описательному пути. На свет появился сценарий с большой дозой условности в его содержании. В режиссерском сценарии «условности» получили кинематографическую разработку, хотя, чувствуется, всерьез съемочная группа сценарий не воспринимала, привычно полагаясь на результаты самих съемок.

Компромисс провоцировал новый компромисс.

Фильм — следы экспромта

И вот фильм на экране. Теперь — он получил свое третье название «Север — навсегда» — все обретает реальность. Капитан ледокола — интересный мужественный человек. К счастью, не было никаких разноцветных искр в его глазах. Стрелы башенных кранов, украшенных транспарантами, выглядели, как обычные стрелы. Может быть, кому-то они и напоминали руки...

Был обыкновенный документальный очерк. С небольшим количеством находок и, к сожалению, со значительным перечнем потерь. Надо признать, фильм поумнел, повзрослел по сравнению со сценариями, положенными в его

«Север — навсегда»

«Север — навсегда»

основу. Экран всегда легко вскрывает всякую фальшь, надуманность. Режиссер, к счастью, нашел живые человеческие интонации, простые, но, чувствуется, прожитые слова, интересные наблюдения. В фильме появились люди, для которых Север — жизнь, судьба, дом.

Но остались в фильме и следы спешки, экспромта, слагаемые прежних недоработок, прямой результат той самой «рыбы», надуманности, схематизма. Они дали себя знать. Например, во всем, что касается сквозного монтажного приема, закадровых монологов. Действительно, когда с нами говорит писатель Юрий Рытхэу, эпизод наполнен интересной мыслью, глубоким пониманием реальности тех социальных процессов, которые способствовали преображению его родного края. На мой взгляд, если бы весь фильм был прокомментирован писателем, он приобрел бы искомую индивидуальную окраску и самобытность. Однако авторы фильма не воспользовались этой возможностью. А в предложенной нашему вниманию цепи закадровых монологов, к сожалению, не всегда звучат мысли по-настоящему интересные, глубокие, содержательные. К тому же монологи эти не оставили у нас полной уверенности, что мы слышим (голос за кадром) того или иного названного героя. Недоумение вызывает и непоследовательность создателей фильма. Одни люди в нем названы поименно, с должностями — скажем, московский и ленинградский ученые, архитекторы. Другие—шофер, пилот, фотокорреспондент, рабочие — почему-то остались для зрителя инкогнито.

А раз нет принципа, теряешь доверие к словам и вообще интерес к фильму А поскольку соседствует рядом с монологами и комментарий диктора, начинаешь искать, что чему служит подпоркой — комментарий монологам или наоборот. Сквозная мысль фильма — Север обживается навсегда — рассыпается в мелочах, уместных и неуместных, теряется в подробностях то ярких, то блеклых.

А там, где авторы теряют мысль, появляются так называемые лирические отдушины— песни. О них хотелось бы сказать особо.

Отдельные строфы С. Гребенникова к песням о Колымской трассе и городе Норильске словно взяты напрокат из примеров, которыми изобилуют материалы дискуссии в «Литературной газете», посвященной современной советской песне. Так в одной из статей И. Шкляревский приводит целый реестр наиболее распространенных штампов, принятых «на вооружение» «делателями рыбы», отыскивая у них безграмотность, отсутствие элементарной логики, а подчас и пошлость, легкомыслие.

«Север — навсегда»

А куда, в какой раздел отнести следующие строки: «Норильск наш, ты создан горячими, создан руками, и нам не расстаться с тобой никогда, никогда!» Или: «Взгляните на город! Шагайте по городу тише. Смотрите — он молод и молодо, молодо дышит». Или: «Грузный МАЗ ревет, подминая лед. Меридианы гнутся. Из приемника теплым облаком песни в кабину рвутся».

Стоило ли режиссеру украшать фильм такими песнями? Ведь выплескивая это «поэтическое варево» в миллионную аудиторию, он невольно компрометирует всю свою работу, резко снижает уровень фильма.

Так за песнями, за скороговоркой отдельных монологов, за «общими местами» изобразительного ряда и дикторских «откровений», к сожалению, была потеряна крупная тема. Фильм достоверен. Но достоверен элементарно. Достаточно ли этого? Он не рождает ни одной новой мысли, а лишь пзлагает нечто готовое, известное зрителю по другим многочисленным источникам. Отсюда и эмоциональная разоруженность экрана.

Бегут кадры, эпизод сменяет эпизод, мы приглядываемся к мужественным людям, обживающим этот край, к коренным жителям Севера и все ждем какого-то чуда, ждем художественного открытия этого края. Но чуда не происходит.

Оно не успело созреть в спешке кинобудней. У него не было полноценных истоков. Не было большой мысли и раскрепощенной от шаблонов фантазии автора, не хватило режиссеру репортерского нерва, зоркости, остроты взгляда, не нашлось весомого, яркого слова у автора песен. Компромисс провоцировал компромисс. И добросовестность съемочной группы на заключительной стадии работы над фильмом не могла компенсировать рудименты бескрылых сценарных заготовок. У фильма, настроенного только на информационную волну, не хватило внутреннего эмоционального напряжения, не оказалось необходимых «форте» и «пиано», чтобы заинтересовать, увлечь зрителя. Зритель расплачивается. Временем. Настроением. Разочарованием. Доверием к экрану. И это самое печальное.

Никто не садится специально за стол, чтобы придумать, а затем снять серый бездарный фильм. Но, увы, серые фильмы появляются. Как? Об этом мы и попытались рассказать на примере фильма «Север — навсегда».

Дискуссии

Монолог длиною в два тысячелетия

М. Власов

«Визит вежливости». Сценарий А. Гребнева, Ю. Райзмана. Постановка Ю. Райзмана. Оператор Н. Ардашников. Художники Н. Двигубский, Ф. Ясюкевич. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор Р. Казарян. «Мосфильм», 1973.

Для Ю. Райзмана «Визит вежливости» — картина, в известном смысле, необычная. Мы привыкли к знакомой, обжитой, близкой «географии» его фильмов — будь то тихий приморский городок в «Машеньке», среднерусские пейзажи в «Коммунисте» или Москва — с частными особняками, булыжной мостовой, конкой, неуклюжими афишными тумбами в «Последней ночи» и запруженная потоком машин, шумная, многолюдная и многоголосая — в «Твоем современнике». Привыкли к тому, что время действия в его фильмах — это всегда советская современность или, как в «Последней ночи» и «Коммунисте», наша революционная история. В новой картине Ю. Райзмана на экране — Средиземное море у берегов Италии, залитые солнцем или освещенные огнями ночной рекламы улицы Неаполя, развалины Помпей на фоне Везувия. Причем, — и это, пожалуй, самое неожиданное, — перед нами не только ухоженные музейные руины древнего города, но и еще не ведающие о грозящей катастрофе, еще не засыпанные вулканическим пеплом Помпеи времен Тита Флавия, где на городской площади идет бойкая торговля рабами, где в харчевнях простолюдины оживленно обсуждают шансы кандидатов на предстоящих выборах в сенат, а богатый хлеботорговец из вольноотпущенников прикидывает, как бы не прогадать при покупке партии пшеницы. Картины отшумевшей около двух тысячелетий назад жизни вплетены здесь в повествование о дне сегодняшнем, а эпизоды будней экипажа советского ракетного крейсера соседствуют с зарисовками быта современной Италии. Однако в столь необычной для Райзмана пространственно-временной «фактуре» фильма нетрудно разглядеть и характерные для его творчества особенности, а если вспомнить предшествующую его работу — «Твой современник», — то еще и ощутить органичность движения художника от исследования актуальных нравственных и политических проблем нашей внутренней жизни к осмыслению проблем, волнующих сегодня все человечество.

Как и «Твой современник», новая картина Ю. Райзмана остропублицистична. «Где начало нашего замысла? — говорил режиссер в одном из интервью. — Вероятно, на газетных полосах, в голосе радио, на экране телевизора. А главное — в личных наблюдениях и размышлениях» («Литературная газета», 2 июня 1972 года).

Действительно, в исходной ситуации фильма, давшей ему название (мирный визит советских военных кораблей в чужую страну), в размышлениях и спорах героев, в возникающих на экране исторических ретроспекциях — то с публицистической прямотой и обнаженностью, то более опосредованно, ассоциативно, в подтексте — оживает политическая «злоба дня», тревоги и надежды людей доброй воли на трудном, требующем колоссальных усилий, но единственно верном в нашу эпоху пути к взаимопониманию, добрососедству, прочному миру.

Глобальность проблематики предопределила расширение «географических» рамок фильма, породила потребность поставить авторские размышления о современном мире в контекст человеческой истории. Правда, и в этом случае Ю. Райзман остается верен своему умению показать большое и значительное в малом и частном. В фильме нет непосредственного изображения политических событий, привлекающих к себе внимание миллионов, нет эпизодов, запечатлевших важные дипломатические совещания или грандиозные политические демонстрации. Мирный визит советских военных кораблей в западную страну, прием, устроенный по этому случаю в мэрии, политическая дискуссия, вспыхнувшая в небольшом ресторанчике между группой архилевой моло-

Статьей М. Власова мы продолжаем разговор о фильме «Визит вежливости», начатый в «ИК», 1973, № 8.

дежи и двумя советскими моряками, — все это отнюдь не экстраординарные, а вполне обычные, рядовые события. Исторические ретроспекции, вплетающиеся в довольно ровное спокойное течение этих событий, возникают не в результате произвольной и прихотливой игры авторских ассоциаций, а весьма буднично, так сказать, житейски мотивируются тем, что рождаются в сознании героя фильма капитан-лейтенанта Андрея Глебова, который под впечатлением увиденного и передуманного во время «визита вежливости» пишет пьесу о древних Помпеях в канун погубившего их извержения Везувия.

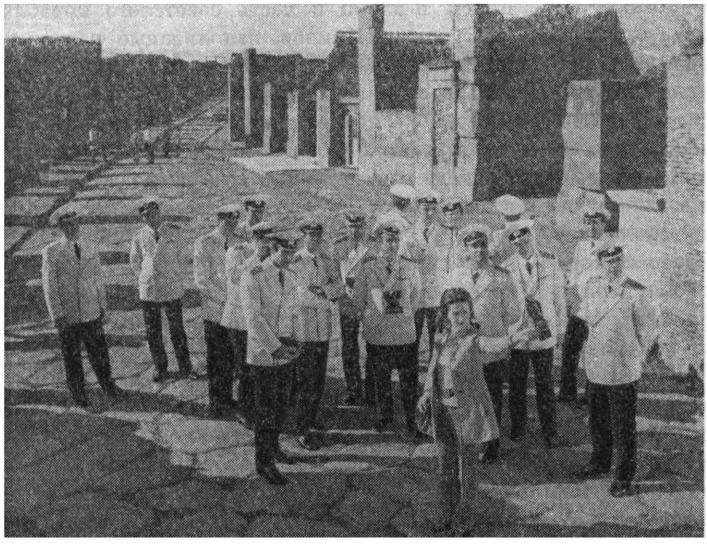
Пьеса создается на наших глазах, образы и картины, возникающие в творческом воображении Глебова, обретают экранную плоть, монтажно вклиниваясь в основное сюжетное повествование, а финальные сцены пьесы мы вместе с Глебовым видим уже воплощенными на сцене театра. И хотя, по всей вероятности, нам удается познакомиться с пьесой лишь во фрагментах, сюжет ее прослеживается довольно отчетливо. Некий Чужестранец пытается предупредить жителей Помпей о скором извержении Везувия — об этом он узнал от одного ученого грека. Но город погряз в цинизме и лжи, и трезвые предупреждения Чужестранца встречают недоверие, равнодушие, корыстный расчет. Правитель города, сибарит и циник, сажает его в темницу.

Тогда полюбившая Чужестранца Лючия выходит на форум, чтобы предупредить народ о грядущей опасности.

В переплетениях, контрастах, взаимном дополнении двух этих главных сюжетных тем, — условно говоря, «современной» и «исторической» — и стремятся авторы воплотить свои размышления об актуальнейших проблемах времени, об ответственности всех людей и каждого человека в отдельности за сегодняшнюю и завтрашнюю судьбу планеты.

В экранном живописании «современной» темы Ю. Райзман, за редкими исключениями, выступает во всеоружии своей поразительной наблюдательности, чуткого и зоркого внимания к нюансам человеческого поведения, к деталям и подробностям среды. Официальный прием в мэрии в честь советского корабля, экскурсия в Помпеи, заполненные разноязыкими толпами любопытствующих или почтительно скучающих туристов, душная теснота и сутолока ночного дансинга, бурная дискуссия в ресторанчике, которая из-за чрезмерной экспансивности юных «р-р-революционеров», кажется, вот-вот грозит завершиться скандалом, но кончается вполне миролюбиво благодаря спокойной уверенности и корректности советских моряков — все это воспринимается как доподлинные, словно бы документально зафиксированные куски жизни. Эта документальность не имеет ничего общего с аскетической сухостью протокола, она порождается высокой степенью естественности, непринужденности в поведении персонажей, жизненной полнотой и конкретностью воссозданной на экране среды, она окрашена авторскими эмоциями, согрета улыбкой — дружелюбно-ласковой, иронической, печальной, столь знакомой нам и по прежним работам Ю. Райзмана.

Очень колоритны эпизоды читки и репетиции пьесы Глебова в театре. Райзман показывает театр без традиционного романтического флера. «Жрецы святого искусства», собравшиеся в пустом театральном фойе слушать пьесу, самые обычные люди, такие же, как мы с вами. Их труд, каким бы исключительным и «таинственным» ни представлялся он со стороны, не изолирован от быта, от прозаических будней. Вот кто-то из актеров, наскоро «попитавшись» в буфете, привычно бросает буфетчице: «Запишите за мной до получки», вот «премьерша» Нина Сергеевна суетливо роется в хозяйственной сумке в поисках куда-то запропастившихся листочков с ролью (позже с той же неразлучной сумкой она будет что-то покупать в продмаге)... Андрей Глебов, вручивший режиссеру свое детище — плод сокровенных раздумий и творческих мук, — поначалу попросту обескуражен: его коробит наивная прямолинейность вопросов относительно смысла пьесы («Но ведь Везувий у вас — это атомная бомба»), он не в силах согласиться, что его Лючию, юную прекрасную римлянку, будет играть вот эта уже далеко не юная, близорукая и к тому же явно не понимающая пьесу женщина



«Визит вежливости»

(стала вдруг дурачиться во время репетиции серьезной сцены, смешливо переиначивать имя героя — Чужестранец: «Ах, ты мой Чужик!»). Но именно в этих буднях, где так много случайного, частного, необязательного, творится искусство. И когда Глебов, вернувшись после очередного плавания, увидит, наконец, спектакль, он скажет Нине Сергеевне, встретив ее у театрального подъезда: «Вы знаете, для меня это, может быть, самое сильное, что я испытал в жизни... Представляете, то, что ты чувствовал, что, казалось, понимаешь только ты один... вдруг возвращается к тебе же, но в тысячу раз сильнее...» А Нина Сергеевна, которая только что на сцене была е г о Лючией, прервет это взволнованное признание будничной просьбой (как раз в этот момент они войдут в магазин): «Встаньте пока в кассу, ладно?», а сама побежит осматривать прилавки...

Любуясь филигранной режиссерской точностью этих эпизодов, восхищаясь мастерством А. Демидовой, которая поистине «купается» в роли Нины Сергеевны, трудно все же отделаться от ощущения их некоторой самоценности, автономности в сюжетной структуре фильма. Жизненная наполненность образа, сыгранного А. Демидовой, настолько велика, что ему тесно в рамках эпизода. То же можно сказать о «театральных» эпизодах в целом. Здесь, по сути дела, поднят жизненный пласт со своими проблемами, конфликтами, характерами, заявлена вполне самостоятельная и необыкновенно интересная, но, увы, не имеющая отношения к стержневой проблематике фильма тема. Тема, которая, очевидно, близка Гребневу и Райзману и, может статься, когда-нибудь выльется в их новую совместную работу.

Самоценность «театральных» эпизодов особенно очевидна в фильме, где все звенья драматургической структуры так или иначе «развивают» и углубляют основную мысль. Это относится даже ко второму плану, к фону действия, которые, как обычно у Райзмана, существенны для понимания фильма, драматургически активны. Скажем, эпизоды, рисующие будни ракетного крейсера, где служит капитан-лейтенант Глебов, — боевая тревога, учебные стрельбы, когда мгновенно пустеют палубы громадного корабля и люди, стараясь не выдавать внутреннего волнения, сосредоточенно «колдуют» у таинственно и тревожно мерцающих экранов и пультов, а в напряженной тишине раздаются отчетливые слова переда-

ваемых по радио команд: «Ракетный комплекс — товсь!», «Цель морская, пеленг 238, курс цели 50 градусов, скорость 18 узлов», «Ракетный комплекс к бою готов!...» Внешне это как будто бы лишь фоновые, информационно-описательные фразы и эпизоды, но они необыкновенно важны сюжетно. Они «заземляют» раздумья авторов и героя, их волнения, тревоги и надежды, показывая, что длительные эти раздумья рождены отнюдь не склонностью к отвлеченному философствованию.

Медлительная панорама Севастопольского порта в мягкой туманной дымке раннего утра, неспешное движение и оживленный говор нарядной толпы на приморском бульваре теплым летним вечером, свадебный кортеж, украшенный традиционными лентами, на широкой залитой солнцем улице и ослепительно сверкающая голубой эмалью новенькая детская колясочка, укрепленная на одной из машин, — подарок молодоженам от предусмотрительных друзей — и это ведь не просто с «настроением» снятые оператором Н. Ардашниковым и музыкально смонтированные изящные лирические этюды — в атмосфере, колорите, в деталях этих «фоновых» кадров возникает образ мирной, спокойной жизни, которая не должна быть нарушена, образ, органично и плотно впаянный в картину.

Современный «пласт» фильма несет в себе не только правду среды и атмосферы, но и правду характеров, будь то даже очерченные одним-двумя меткими штрихами «проходные» персонажи — такие, к примеру, как простодушно бесцеремонный американский летчик, желающий во что бы то ни стало выпить с русскими моряками, или паренек-итальянец из «левых-левых», который с совершенно искренним негодованием обвиняет советских людей в «сговоре с империализмом» и с фанатической убежденностью твердит о благотворности ядерной войны для перспектив мировой революции.

В этих образах есть социальная и психологическая характерность, органично вливающаяся в сюжетное целое фильма.

«Визит вежливости»

Того же, увы, нельзя сказать о Лючии, хотя по замыслу это, конечно, отнюдь не проходной и далеко не эпизодический образ. Для наделенного доброжелательным любопытством к окружающим людям и готовностью к сопереживанию Глебова было вполне естественным заинтересоваться молодой красивой итальянкой, «гидшей», сопровождавшей советских моряков во время посещения Помпей. Любопытны ему и ее беглая русская речь, и то, что, как оказалось, она наполовину русская по рождению, и ее холодноватая усталая замкнутость, как говорит Андрей, «непромокаемая оболочка», за которой — черт возьми! — должно же что-то быть — спрятанное, загнанное в глубину страдание, горечь душевной неудовлетворенности, а, может быть, и самодовольство, презрение к людям! Однако мы очень скоро убеждаемся, что «за оболочкой» просто-напросто ничего нет. Экранная Лючия предстала перед нами неинтересным, скучным человеком, не более того. Глебов же, как ни странно, этого, видимо, не замечает — Лючия остается для него одним из наиболее потрясших его воображение во время «визита вежливости» впечатлений и даже становится прообразом героини его пьесы. Хотя Л. Альбицкая играет полную внутреннюю пустоту (не опустошенность!) Лючии. Но если это так, почему э т а Лючия становится объектом особого авторского внимания? Вряд ли именно такого впечатления от своей героини добивались авторы фильма — что за резон демонстрировать в предельно уплотненном пространстве и времени

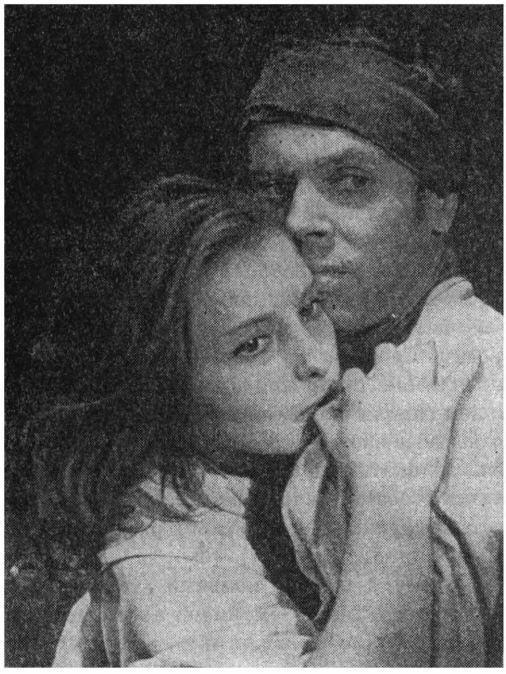
«Визит вежливости»

экрана просто неинтересного, тусклого человека, да еще не как проходной персонаж фона, а в качестве «первоплановой» героини? Надо думать, что Лючия, которую мы видим на экране, это все же результат какого-то просчета, режиссерского или актерского. Сценарий давал возможность иной и, мне кажется, более плодотворной трактовки, в фильме неосуществленной, но сохранившейся там в «рудиментарном», так сказать, виде. Лючия сбрасывает «непромокаемую оболочку» или, хотя бы, приподнимает ее край, когда, выслушав рассказ Глебова о его жизни (хотел стать моряком и стал, мечтает стать писателем, трудно, конечно, но вот уже выпустил книжечку рассказов), с неожиданной грустью признается: «А мне вот еще никогда в жизни не удавалось сделать то, что хочется... Я, например, живу не так, как мне хочется... И занимаюсь совсем не тем, чем хочется. Я даже обнимала всю жизнь не тех, кого хочется». В фильме эта сцена есть, но она сыграна как проходная, неожиданное признание ни внешне, ни внутренне ничего нового в Лючии не открывает. А ведь должно было открыть! На репетиции Глебов так говорит о Лючии из пьесы: «...Это, в общем, несчастное существо, одинокое, потерянное, ожесточившееся...уже без всякой веры во что бы то ни было... Когда тебе постоянно внушают, что мораль себя изжила, устарела. Любовь, привязанность — все это уже ничего не стоит. Потому что разрушены все связи... Это же целая философия, об этом на Западе написаны тома!» Конечно же, это не столько о придуманной Глебовым, жившей XIX веков назад девушке-рабыне, выкупленной на волю добрым Чужестранцем, сколько о Лючии реальной, столь поразившей воображение молодого писателя. Может быть, и следовало показать не просто пустоту этой Лючии, а драму «одинокого, потерянного, ожесточившегося существа»? Наверное, такое решение больше отвечало бы общему замыслу фильма, да и было бы гораздо интереснее.

Образ центрального героя фильма, тридцатилетнего капитан-лейтенанта Андрея Глебова, раскрывается перед нами в двух планах — в реальном жизненном поведении и в его «внутренних монологах» — в образах и картинах рождающейся в его творческом воображении пьесы, которые суть визуальное, пластическое выражение сокровенных раздумий Глебова, какая-то очень существенная часть его духовного мира. В эпизодах пребывания Глебова в Италии, его корабельной жизни, посещений театра во время репетиции пьесы вырисовывается привлекательный облик человека, доброжелательно любопытного к людям, внимательно и раздумчиво вглядывающегося в окружающий мир. В соседстве с энергичным, предприимчивым, не склонным «витать в эмпиреях» капитаном Кондаковым, добрым товарищем Андрея по службе на корабле, рельефно высвечиваются мягкая, какая-то застенчивая, деликатность Глебова и некоторая, так сказать, «поэтическая отрешенность» — способность погружаться в мир своих раздумий и воображения.

Глебов — душевно цельный человек. Он мечтает стать писателем, пишет пьесу, но и как офицер вовсе не «тянет лямку». «Вы допускаете, что есть, скажем, такие понятия, как чувство долга, — говорит Глебов нерадивому матросу Косицкому, — и что это чувство может приносить не только тяготы, но и удовлетворение, радость?» Душевное удовлетворение приносит ему не только работа над пьесой, но и служба на корабле. Разве эта служба не имеет отношения к тому, что современный Везувий до сих пор не исторг смертоносной лавы и сегодня крепнет уверенность, что этого не произойдет никогда? Для Глебова связь между целью и смыслом его службы на корабле и гуманными идеалами, которые он пытается утвердить в своей пьесе, несомненна.

Какой же предстала на экране эта сочиняемая Глебовым пьеса? Смысл ее притчевой аллегоричности, в достаточной степени прозрачный, Глебов терпеливо разъясняет актерам во время репетиции: «Везувий — это не обязательно бомба... Это может быть что угодно. Фашизм, фашистские перевороты... То, что несет угрозу для человечества!.. И тут важно другое. Как сами люди относятся к этой опасности. Разные люди!.. Если бы это уже не было сказано до меня, я бы сказал здесь: люди,



«Визит вежливости». Лючия — Л. Альбицкая, Чужестранец — Б. Гусаков

будьте бдительны!..» Да, конечно, Глебов, а вместе с ним Гребнев и Райзман, имели в виду не только угрозу войны, но и угрозу возрождения фашизма, и девальвацию нравственных ценностей, и разрушение природной среды — одним словом, все, что стоит на пути человечества к миру, социальной справедливости, подлинному прогрессу. Люди должны отбросить «непромокаемые оболочки» равнодушия, подозрительности, своекорыстия, объединиться против бед, грозящих всему человечеству.

Притче о Чужестранце, безуспешно пытавшемся предупредить жителей Помпей о грозящей им опасности, можно было найти различные экранные решения. В цитированном уже интервью корреспонденту «Литературной газеты» Ю. Райзман говорил: «Сцены Помпей должны органично войти в фильм. Нам хочется, чтобы далекая история предстала перед зрителями совершенно реальным миром с этнографически точным бытом, со своими характерами и судьбами. Однако мы не боимся здесь и прямой аналогии с тем, что происходит сегодня на Западе». Казалось бы, эта программа, столь естественная для Ю. Райзмана, и должна была воплотиться на экране. Однако в фильме мы видим иное, можно сказать, полярное решение. Эпизоды Помпей Ю. Райзман решает в манере, совершенно чуждой стремлению воссоздать «реальный мир далекой истории». Откровенность гримов, бутафория декораций, мелодраматический «надрыв» «любовных» сцен, очевидная условность всех этих рабов, стражей, центурионов — это, конечно, не просчет, а сознательный расчет режиссера, хотя довольно трудно понять причины, заставившие Ю. Райзмана отказаться от своих первоначальных намерений в пользу условной трактовки «исторических» эпизодов. Наверное, причины были веские. Но какими бы вескими они ни были, следует признать, что цена, которую приходится платить режиссеру за эту подмену стилей, тоже весьма значительна. Ибо, ведь, как было сказано выше, картины древнего мира, стоящего на пороге смертоносного извержения, которое для Глебова является символом исторического возмездия за цинизм и равнодушие людей, не желающих думать о будущем, — картины эти, собственно, суть внутренний монолог Глебова, визуальное пластическое выражение его духовного мира, запечатлевшее уровень его мышления, температуру его чувств, степень яркости и смелости его фантазии. Эпизоды Помпей характеризуют героя в неменьшей мере, чем эпизоды его «реальной» жизни. Сходный композиционный принцип положен в основу «Начала» Е. Габриловича и Г. Панфилова, где личность героини тоже ведь открывается нам целиком лишь в столкновении, сшибке, переплетении двух планов — современного и исторического. Причем сходны здесь и мотивировки «введения» исторических планов: Паша Строганова играет в фильме роль Жанны д'Арк, Андрей Глебов пишет пьесу о Помпеях. То есть в обоих случаях (хотя и в разной степени) образы исто-

рии реконструируются, воссоздаются творческим воображением художника (актрисы и писателя). Однако если связи, возникающие между образами Паши Строгановой и Жанны д'Арк, в очень сильной степени опосредованы, ассоциативны, то Чужестранец — это alter ego Глебова, рупор его идей, его лирический герой (недаром в своих «снах наяву» Глебов видит в Чужестранце себя или, вернее, себя в облике Чужестранца, и обе эти роли сыграны Б. Гусаковым). И древние Помпеи увидены глазами Глебова, и, следовательно, эти лубочно-слайдовые Помпеи, эта «шикарная» драка в харчевне, эта «умопомрачительная страсть» в сцене, где Лючия опекает избитого Чужестранца, — на его «совести». Но проглядывающий за этими сценами инфантильный фантазер, в чьем воображении прихотливо смешаны страницы поверхностно усвоенного школьного учебника и завидный зрительский опыт почитателя авантюрных и мелодраматических лент, совсем не похож на капитан-лейтенанта Андрея Глебова, с которым нас знакомит реальный, жизненный «пласт» фильма. Когда обнаруживаешь в душе симпатичного, умного Глебова неожиданное присутствие этого инфантильного фантазера, образ раздваивается, мельчится, и это очень обидно.

Ущерб, который по этой причине терпит герой, — это и ущерб для фильма в целом. Если по отношению к образу Глебова эпизоды Помпей — внутренний монолог героя, то в рамках всего фильма — это существенная часть авторского «монолога»-размышления, обращенного к зрителям. Стремление в раздумьях о глобальных проблемах современности опереться на опыт человеческой истории закономерно и естественно. Но, мне думается, если бы исторические ретроспекции обрели в фильме ту убеждающую реалистическую точность, которая есть в его современном «пласте», если бы Ю. Райзман последовал первоначальному замыслу и показал далекую историю как «совершенно реальный мир», «монолог» авторов обрел бы ту глубину и пафос, которых сейчас ему порой, увы, не хватает.

И все же, фильм, рожденный активной гражданской заинтересованностью авторов судьбами современного мира, настраивает зрителя на волну серьезных соразмышлений по поводу одной из кардинальнейших проблем века. Утверждение нравственной ответственности современников за сегодняшний и завтрашний день человечества, призыв к взаимопониманию и сотрудничеству — во многих основных звеньях картины волнуют и убеждают.

Создание фильмов, несущих в себе идею борьбы за мир, развенчивающих опасное равнодушие к судьбам человечества, призывающих к бдительности по отношению к сторонникам войны — настоятельное требование времени, обращенное к мастерам кино. «Визит вежливости» — с его достижениями и просчетами — одна из первых такого рода картин, столь необходимых нашей современности.

Карта Птолемея

Г. Франк

Записки документалиста

Казалось бы, снять документальный фильм проще простого. Не надо ни актеров, ни декораций, ни специальных костюмов, ни придуманных историй. Обо всем позаботилась сама жизнь. И открыта она всем ветрам — плыви, наблюдай, снимай!..

Но как сделать свой кинорассказ увлекательным? Какую цель избрать в океане жизни? Как прокладывать к ней курс, как знать, какие рифы могут встретиться на пути, какие маяки будут светить?

Когда-то древние мореплаватели ориентировались по карте, составленной великим Птолемеем. И пусть очертания материков и океанов там были обрисованы весьма приблизительно, все же путь к берегу по ней прокладывали. Не напоминает ли человек с киноаппаратом, отправляющийся в кинопутешествие по жизни, того самого древнего морехода?

Вот — сценарий. Ведь как бы он ни был хорош, документальное кино начинается только в тот момент, когда оператор включает кинокамеру, а перед объективом не артисты, повторяющие по воле автора и режиссера заученные роли, а люди, живущие своей жизнью, события, протекающие своим чередом. Что же в таком случае может предвидеть в своей карте-сценарии документалист?

Дальше — больше. Наблюдая жизнь, документалист, с одной стороны, имеет дело с подлинными жизненными фактами и по долгу своей профессии обязан фиксировать эти факты на пленку с максимальной достоверностью. С другой стороны, документальное кино — или, как оно справедливо называется, искусство образной публицистики — прежде всего зрелище, обязанное быть максимально выразительным, художественным. Так как же совместить максимальную достоверность на экране, документальность изображаемого с художественностью? Как за внешней оболочкой явлений увидеть их сокровенный образный смысл?

Тут многое не ясно и есть над чем подумать.

Быть может, размышления эти так и не легли бы на бумагу, если бы не один разговор с режиссером-оператором Центральной студии документальных фильмов Владиславом Владиславовичем Микошей, автором книги очерков «Годы и страны». Он заметил, что те же самые вопросы волнуют и его и вообще документалистов, и хорошо бы об этом написать.

Позже, встречаясь с латвийскими кинолюбителями на селе и в Риге, я убедился, что тема эта не узкопрофессиональная. Всех, кто берется рассказать о чем-либо увиденном в жизни с помощью киноэкрана, терзают те же «вечные» вопросы.

И я решился в меру своих возможностей разобраться в них, попытаться, так сказать, прояснить горизонт перед новым плаванием, естественно, исходя прежде всего из личных наблюдений. И не беда, если читатель не видел каких-то фильмов, о которых пойдет речь. Они послужат только поводом для размышлений.

Но будет ли интересно тем, кто документальное кино только смотрит?

Если правду говорят, что в каждом человеке живет поэт, то, по-моему, документалист живет в нем и подавно.

Представьте себе, что вы показываете гостю семейный альбом или диапозитивы, сделанные в турпоходе, и рассказываете, что к чему. В каждом доме есть фотоархив, и каждый может вообразить свой вариант рассказа. Суть не изменится. А суть в том, что вот так, листая альбом или перебирая диапозитивы, вы показали гостю нечто вроде фильма.

В самом деле, фотографии, то есть кадры, вы чередовали не как попало, а в каком-то продуманном порядке, значит, вы монтировали их как режиссер. Кое-что вы сняли сами своим ФЭДом или «Зенитом», значит, вы и оператор. А поскольку снимки вами же и прокомментированы, то вдобавок вы еще и автор текста и диктор!

Разумеется, тут многое упрощено, но, в сущности, настоящий документальный фильм есть не что иное, как лучше или хуже прокомментированная цепь определенным образом отобранных кадров.

Словом, каждый человек, сам того не подозревая, в какой-то мере документалист. Вот почему надеюсь, что «Карта Птолемея» сможет заинтересовать любого, даже того, кто этой скрытой в себе способности пока еще не осознал.

«РЫЧАГ» ВЕРТОВА

Каждый новый предмет, зорко увиденный, порождает в нас новый орган для его восприятия.

Гете

След души

Случай на улице.

Вначале расскажу притчу.

Однажды осенним утром несколько человек увидели росу на паутине.

Один сказал:

— Вот идеальные капли. При условии действия одних только молекулярных сил, когда влияние силы тяжести становится неощутимым или при свободном падении жидкости капли стремятся сократить свою поверхность до минимума, то есть принять форму шара...

Другой сказал:

— Какой великолепный материал! При поперечном сечении всего в семь тысячных миллиметра паутина способна растянуться на двенадцать процентов. Крепче стали!..

— А вы знаете, друзья, чья это работа? — заговорил третий. — Арахны... По древнегреческому мифу у красильщика Идмона была дочь Арахна. Она выучилась у Афины-Паллады искусству тканья и осмелилась вызвать свою божественную учительницу на состязание. Напрасно богиня, приняв образ старухи, отговаривала ее от дерзкого намерения, состязание все же состоялось и кончилось для Арахны печально. Она изготовила тончайшую ткань, на которой были изображены любовные похождения богов, разгневанная Афина разорвала ткань, и Арахна в отчаянии покончила с собой. Тогда богиня сжалилась над девушкой, возвратила ее к жизни, но в образе паука...

— Ах, вот почему в зоологии паукообразных называют арахнеидами! — удивленно сказал четвертый.

Тем временем солнце стало пригревать, и с паутины сорвалась капля.

— Сила тяжести, — сказал один.

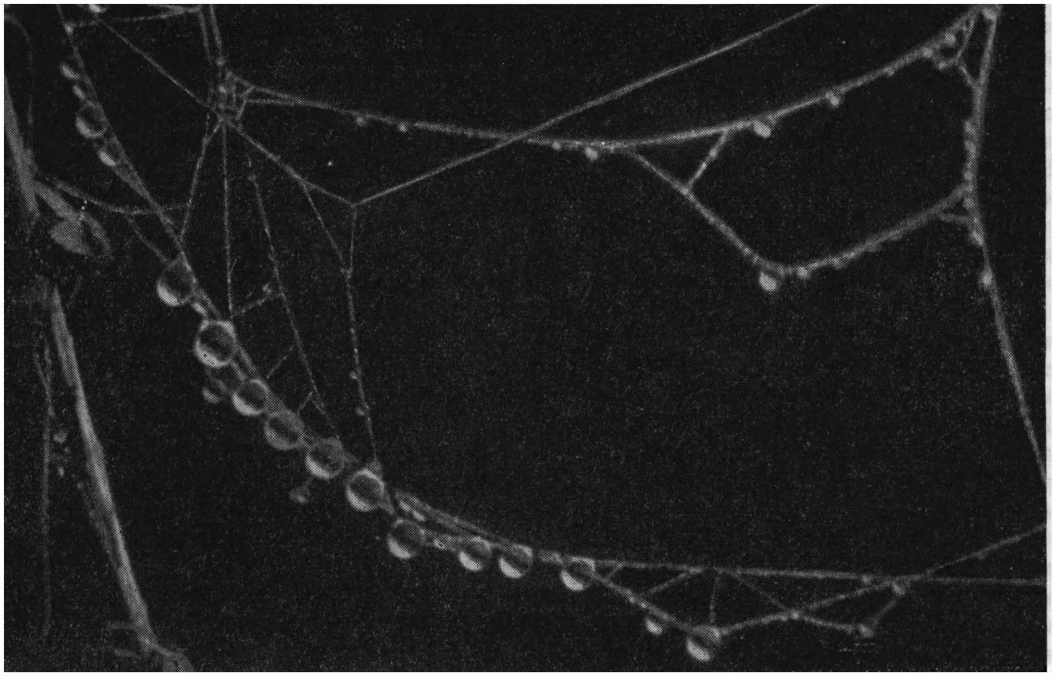
— Слеза Арахны... — сказал другой.

Был там и документалист. Он ничего не сказал. Он сделал этот кадр...

Что же произошло? Что придало в кадре росе на паутине, помимо строго документальной и, я бы сказал, даже научной достоверности (вон даже муха есть для масштаба) еще и поэтическую окраску? Ну хорошо, мерцание слезы Арахны чудится в росинке под впечатлением древней легенды. А вообще, что придает документальному кадру глубокое значение? Что превращает подчас обыкновенный предмет, реальное явление жизни в экранный образ?

Я не нашел для себя ни исчерпывающего ответа, ни рецепта, да вряд ли это возможно. Поиск образа, художественности — всегда акт творчества. Хочу лишь рассказать об одном случае, который мне многое открыл.

Лет пятнадцать назад на рижских улицах еще можно было встретить извозчиков. Днем



Слеза Арахны...

они обычно стояли у вокзала, на рынке или у мебельных магазинов. А по вечерам дремали где-нибудь под старинным фонарем в старом городе, надеясь прокатить запоздалую парочку. Услышав цокот копыт в шумном потоке автомобилей, люди оборачивались, долго смотрели вслед открытым каретам с резвыми лошадками, то ли с усмешкой, то ли с грустью. Кругом моторы, моторы... одни моторы. Казалось, что вместе с извозчиками, с этими «последними могиканами», с городских улиц уходит романтика, уходит какая-то часть души.

Может быть, такое ощущение у меня появилось оттого, что, снимая репортаж о последних рижских извозчиках, я смотрел на улицу через видоискатель фотоаппарата, а рамка кадра, обособляя что-то, как известно, обостряет и впечатление. Глянешь на извозчика, он сидит на облучке, ты его видишь, он тебя видит, даже в карету пригласит. А наведешь камеру на машину, вся она блестит холодным блеском, и человека-то за стеклом не сразу разглядишь.

Мне так хорошо запомнилось это ощущение, потому что вскоре как раз и произошло то, что чуть-чуть приоткрыло мне тайну образного видения и, кстати, изменило мое отношение к «бездушным» машинам.

Уже под вечер, когда накрапывал дождик, я, переходя улицу, заметил на асфальте гвоздику — видимо, кто-то обронил. Уцелеть под колесами она могла только случайно, так мне казалось. Но, подойдя поближе , я среди многих следов автомобильных покрышек отчетливо увидел, что один след гвоздику о г и б а л!

Не трудно было представить себе, как машина мчалась колесом прямо на цветок и как в последнюю секунду водитель резко свернул. Я почти услышал «крик» тормозов и подумал: «Вот, бездушная машина оставила на асфальте «след души человека...»

О художнике иногда говорят, что одним маз-

ком он вдохнул в картину жизнь или точным штрихом сумел схватить характер. Тем, кто увлекается фотографией или киносъемкой, тоже знакомо это ощущение. Особенно остро его испытывают начинающие. Сначала в кадре все получается серым и нерезким, потом уже все резко, все ясно, но все равно кадры какие-то невыразительные, бездушные. Снимаешь, снимаешь, а сдвига нет. И вдруг, неизвестно отчего — от блика ли, от тени, от блеска глаз — получилось! Как будто ты все время ползал и вдруг начал ходить! В кадре все живет, все пронизано светом, настроением...

Нечто подобное произошло тогда. Только что передо мной была обыденная картина: кто-то обронил цветок на мостовой. Бывает. И вдруг — этот след! И та же обыденная уличная картинка, тот же простой факт обрели необычайную значимость.

С тех пор огибающий гвоздику след и «крик» тормозов стали для меня, так сказать, зрительно-звуковой формулой «рождения» образа. Фотографируя, участвуя в создании фильмов, я все чаще стал убеждаться, что человека, событие, любой реальный факт, любой предмет, не лишая его будничной достоверности, можно показать о б р а з н о, если в нем удается обнаружить и запечатлеть вот этот «след души».

Он может проявиться как угодно и в чем угодно: в детали, настроении, состоянии природы, неожиданном стыке кадров, сочетании изображения, звука и слова и т. п. По ходу рассказов много будет тому примеров. Но прежде всего мне бы хотелось поделиться радостью открытия таких «следов» в фотонаблюдениях, сделанных при самых различных обстоятельствах. Азбука фотографии ведь помогает постигать азбуку кино.

Старички

Беру самый обыкновенный снимок, каких, наверное, немало в семейных альбомах, и самый обыкновенный сюжет, знакомый каждому с детства.

Жили-были дед да баба...

Где тут в кадре «след души»?

Мне казалось — в каменном крылечке, в его облупившихся ступеньках. Поэтому я и снял старичков общим планом. Без ступенек исчезал образ обжитого дома и долгой совместной жизни.

В этом можно убедиться, прикрыв крылечко ладонью, — кадр лишается чего-то очень важного, остается только факт: старик со старухой на фоне дощатой стены.

Можно еще проделать небольшой киноэксперимент. Вырезать в бумаге (лучше в черной) окошко с пропорциями кинокадра и, представив себе, что это кинокамера, рассмотреть фотографию по частям.

Сначала взглянуть на лица стариков, затем спанорамировать на крыльцо, всмотреться в него, прочувствовать возраст его ступенек, и только потом «отъехать» до общего плана.

Где тут след души?

Высшая точка

Фотография как бы оживет. Образ станет более выпуклым. Движение «камеры» с акцентом на крыльце тут как бы означает: «... И прожили они в мире и согласии многие-многие годы».

Удивительно, не правда ли, на фотографии два живых человека, а «след души» — в кампе!

Мать

Свадьба. Молодых только что объявили мужем и женой. Мать поздравляет сына... И расстается с ним.

Порыв. Щемящее выражение лица. Рука, чем-то напоминающая крыло птицы... Сколько бы ни было сыну лет, для матери он всегда останется птенцом, нуждающимся в ее защите.

В кинорепортаже о таком событии, когда все внимание обычно обращено на жениха и невесту, такое мгновение могло бы проскользнуть и незамеченным, во всяком случае, недостаточно акцентированным, чтобы вырасти в образ.

А как это важно для документалиста уметь схватывать вот эти высшие точки, эти пики жизненных событий и душевных состояний! Они-то и позволяют сжато, в короткое время — порой даже в одном-единственном фотокадре! — рассказать об очень многом.

На хуторе

Будучи на уборке урожая, я зашел в дом напиться. Хозяйка подала глиняную кружку, черпак, и тут прибежала ее дочка, босая, растрепанная (я видел, как она носилась по лугу) и, конечно, проголодавшаяся. Когда мать налила ей тарелку супа, она стала быстро есть, потому что во дворе ее ждала подружка (она видна на краю кадра).

Все было обычным для деревенского быта, меня привлек лишь колорит: раскрасневшееся личико девочки, соломенные волосы на зеленоватом фоне стены да и вся ее крепко сбитая фигурка. Я и щелкнул.

А на фотографии получилось совсем другое. Мне казалось, что сделал ее не я, а кто-то другой, во времена чеховского Ваньки Жукова. И я никак не мог понять, что произошло. Я был ошеломлен.

Почему фон такой мрачный? Почему эта крепкая, веселая девочка выглядит на фотографии сиротой? Почему чисто выскобленный стол (в современных кафе даже специально делают такие столы), почему он здесь признак нищеты? И вообще, почему от кадра веет такой безысходностью?

Только позже, изучив глубже технику фо-

тографии и законы освещения, я постиг, что в тот момент оказался во власти многих неосознанных, не учтенных мною обстоятельств.

Черный фон, главным образом и создающий атмосферу мрака, получился из-за того, что зеленоватые стены при контровом освещении почти не подействовали на черно-белую кинопленку, ведь менее всего она чувствительна к зеленому спектру.

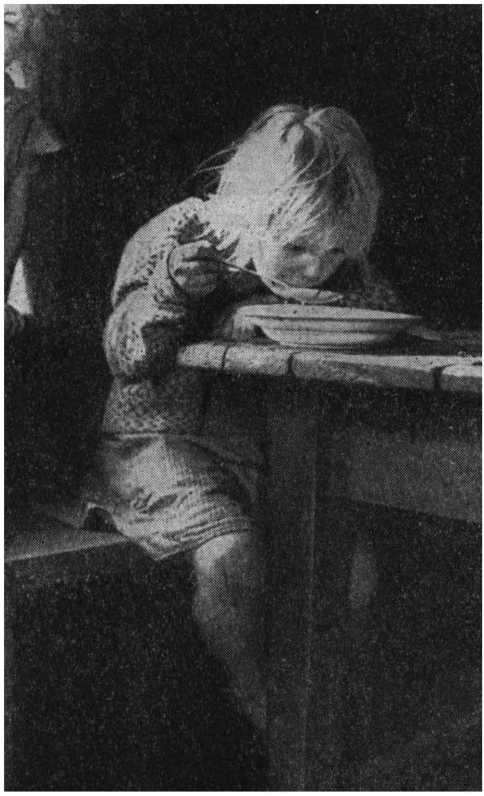
Выскобленный добела дощатый стол потерял привлекательность, потому что видны только грубые торцы досок.

А сиротой в чужом хозяйском доме девочка выглядит по той простой причине, что села у самого края стола и, торопясь, слишком нагнулась над тарелкой. Отсюда впечатление робости и приниженности. Очевидно, поэтому даже и такие незначительные детали, как складки платья, босая ножка у перекладины стола, даже несколько оттопырившихся волосков и те обрели зловещий оттенок.

Все это в сочетании со световым рисунком, характерным для картин старых мастеров (один источник света), и породило на фотографии атмосферу прошлого века.

Но сколько бы я ни объяснял сейчас, что было на самом деле и что из-за чего вышло, изображения не изменишь, у него своя правда. В документальном кино ведь то же самое. Всякая случайность, сознательно или несознательно включенная в художественную ткань кадра перестает тем самым быть случайностью. И родившись, образ обретает свою художественную правду, зачастую не зависящую от объективной истины и от намерений автора, даже самых лучших.

«Ванька Жуков»?



Попутный ветер

Первомайская демонстрация снята на рижской набережной Даугавы. В разрыве знамен виден памятник борцам революции 1905 года. Хотелось слить в одно движение фигуры памятника и колонну демонстрантов, поэтому и те и другие даны силуэтно. В данном случае именно графичность, на мой взгляд, помогает создать в кадре образ. Детали разрушили бы его.

Кстати, что в этой композиции получилось случайно, а что преднамеренно?

Разумеется, древки знамен расположились именно так случайно. Случайно ветер с моря образовал в знаменах три разрыва, а средний — случайно своими очертаниями сам напоминает знамя. Много еще разных случайностей есть в кадре. Не случайно одно — желание уловить во время демонстрации подобный момент. И я вышел на «точку» заранее, надеясь, что ветер и контровое освещение мне помогут...

Документалист всегда зависит от многих случайностей. Но случай и попутный ветер помогают чаще, когда еще до съемки знаешь или по крайней мере чувствуешь, чего хочешь.

Письма из дому

На далекую погранзаставу пришла почта...

Как передать важность такого события, его настроение?

Я старался схватить именно момент передачи письма, схватить так, чтобы руки почтальона и счастливчика попали в геометрический центр кадра, когда заветный четырехугольник повисает над головами. (Проведите две диагонали и убедитесь, что это так.) Тогда письмо становится и зрительным и сюжетным центром композиции, а лица остальных солдат, устремленные в этот момент на почтальона, как бы расширяют рамки кадра.

О чем еще может рассказать снимок? Судя по панамам, ребята служат где-то на юге. И происходит это, разумеется, в мирное время. Конверт-то четырехугольный...

Готовя материал для газеты к 20-летию по-

Попутный ветер

Полевая почта

беды в Великой Отечественной войне, я побывал в одной из частей Балтийского флота. Естественно, что там служило много матросов, родители которых воевали. В канун юбилея в часть стали приходить необычные письма. Современные четырехугольные конверты, а в них вместе с приветом из дому треугольнички тех далеких военных лет, с поблекшими печатями полевой почты. Ветераны прислали для музея боевой славы части сохранившиеся дома реликвии: фотографии, вырезки из фронтовых газет, письма с фронта. Я подумал тогда: какой емкий зрительный образ: в двух клочках бумаги — целая эпоха!

В пути

Уверен, что, взглянув на этот кадр, читатель улыбнется. Уж очень контрастируют картинная поза спящего парня и свесившиеся с верхней полки «прозаические» ноги. Прикройте их — сразу пропадет комизм ситуации и ощущение тесноты вагона.

Привлекли меня еще детали.

Даже не будучи Шерлоком Холмсом, по одним только натруженным ступням можно смело сказать, что верхнему пассажиру за сорок и что на своем веку он поработал и походил немало. Быть может, он крестьянин, а может быть, служил в пехоте. Кто знает?..

А у парня, сразу видно, все только начинается, поэтому он и спит на жестком. Правда, сначала мне показалось, что он решил на постели сэкономить, но, вспомнив, как его провожали родители (вон, полная сетка с продуктами висит у изголовья), я догадался, что причина в другом.

Просто приходит романтическая пора, когда юноше хочется совершить что-нибудь достойное мужчины, и тогда жесткая лавка и кулак под голову милее домашней постели.

(Истины ради сообщу, что снимок сделан в поезде Москва — Рига в 1959 году и что для парня — мы с ним потом познакомились — это действительно был первый выезд из дому. После десятого класса он решил лето поработать на строительстве Плявиньской ГЭС, которое тогда только начиналось.)

Я так подробно останавливаюсь на деталях предыдущего и этого случаев потому, что, когда речь идет о поведении человека, документалисту без внимания к деталям, в которых подчас открываются и характер и мотивы поведения, просто невозможно обойтись. Именно они придают кадру и кинорассказу достоверность и тепло.

Романтик

Вино

Вот о чем-то рассказывает старик...

Снимок мне особенно дорог, хотя ничем не блещет и никакого образа зрителю не несет. Конечно, до тех пор пока неизвестно, кто этот старик и что означает его жест.

Это Петр Оцуп — знаменитый фотограф, автор наиболее известных портретов Ленина, человек, сумевший снять разгон июльской демонстрации в Петрограде в 1917 году (снимок вошел во все учебники истории), осаду Зимнего Дворца; он автор и множества других бесценных фотодокументов из истории революции и гражданской войны. Сорок тысяч негативов оставил Оцуп потомству.

...Я увидел его в вестибюле редакции «Правды» 22 апреля 1962 года. В тот день на первой странице газеты был напечатан снимок Оцупа.

Поскольку редакция меня послала в Москву с заданием подготовить фотоочерк к 50-летию «Правды», я подумал, что портрет одного из ее старейших фотокорреспондентов будет очень кстати. И действительно, 5 мая 1962 года Петр Адольфович Оцуп был награжден орденом Ленина. К слову сказать, вычеканенный на ордене профиль Ленина сделан по снимку Оцупа.

...Мою робость при встрече с живым классиком фоторепортажа представить нетрудно. И Оцуп, видя мою скованность, пошел навстречу. В частности, сказал, что так и не смог привыкнуть к малоформатным пленочным аппаратам типа ФЭД или «Зенит», что даже в последние годы снимал преимущественно на негативы и той же зеркальной камерой, которой пользовался в русско-японскую войну...

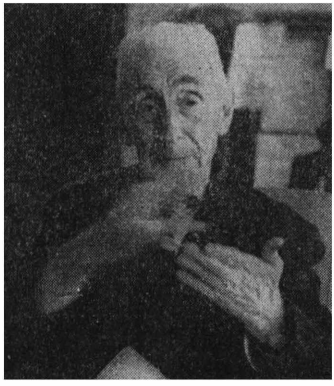
— А как же с оперативностью? — спросил я несмело.

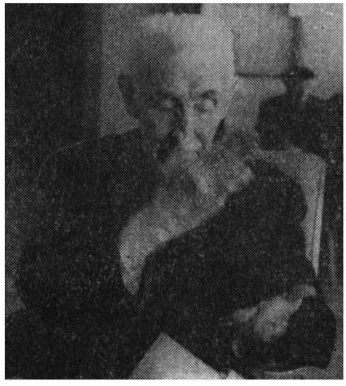
Оцуп улыбнулся, на глазах помолодел и с истинно профессиональной гордостью рассказал, как в памятное утро 7 ноября 1910 года, когда в Москве стало известно о кончине Толстого, он был первым фоторепортером на станции Астапово. Сделав в слабо освещенной комнате, где лежал Лев Николаевич, несколько снимков, он тут же помчался назад в Москву, проявил негативы в специальном, чуть подогретом проявителе, быстро ополоснул их после фиксажа, затем, ребром ладони смахнув лишнюю воду, с сырых негативов сделал отпечатки для клише...

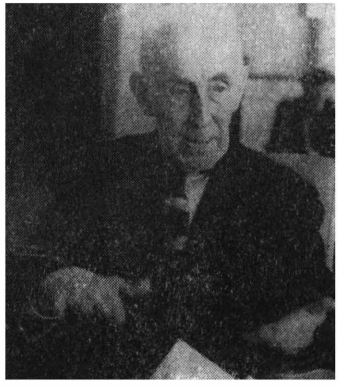
Забыв о своей робости, я, слушая, снял несколько кадров — как раз в тот момент, когда Оцуп, оставив трость, энергичным жестом показал, как именно он смахнул в то утро воду с мокрого негатива.

Жаль не было у меня портативного магнитофона. Такая запись, несколько фотографий — и получился бы неповторимый киносюжет. Неповторимый... потому, что вскоре старейшего советского фотопублициста Петра Оцупа не стало.

Жест Петра Оцупа







Документальные кадры, даже самые обыкновенные, как видно, с годами зреют и становятся только ценнее.

Прощание

В базарный день я провел несколько часов на зоорынке. Певчие птицы, кролики, голуби, золотые рыбки, кошки, ежи, даже черепах продавали. Люди подолгу высматривают, торгуются, но за всем этим нечто большее, чем обыкновенная купля-продажа. Это еще особый мир чувств. А для жанровой фотографии — просто неиссякаемый клад.

Хожу и тоже высматриваю. Кадры...

Ну, чье сердце не отзовется при виде такой сценки! Грустный щенок в корзине. Последняя ласка. Сейчас придет новый хозяин и унесет.

Что в этой фотоновелле без слов создает образ прощания? Мне кажется — изгиб тельца щенка. Этот изгиб как бы связывает композицию: щенка в корзине, мать в наморднике, добротный ошейник, руку хозяина.

Впрочем, разглядел я это уже на готовой фотографии, а тогда, в момент съемки, сработала интуиция.

Аргумент в споре

Тут хотелось бы сделать небольшое отступление, важное, однако, для наших рассуждений.

Все на продажу...

Образ-шутка

«Может ли в искусстве собака быть изображена при помощи собаки же? — писал А. Мачерет в книге «Реальность мира на экране»*.

Вопрос не так прост, как кажется на первый взгляд. Под сомнение ставится не частность, а самое главное: являются ли фотография и кино, особенно кино документальное, искусством?

Иными словами, вопрос ставится так: можно ли впускать в храм искусства, сотворенного из тончайших нитей духовности, человека, фиксирующего жизнь фотомеханическим способом и поэтому якобы неспособного преодолеть ее натуралистичность, одухотворить ее?

А. Мачерет пишет, что мнения разделились. Одни жрецы искусства отвечают на этот вопрос категорически: «Нет, нельзя впускать!» Другие более снисходительны, мол, пока идет съемка фильма, это натурализм, искусство начинается в процессе монтажа, но скидка делается только для творцов игрового кино, с документалистами все ясно — они жалкие копировщики натуры.

Не приводя здесь подробностей полемики, скажу только, что доводы оппонентов довольно аргументированы, и известному режиссеру и искусствоведу пришлось потратить немало страниц, чтобы их опровергнуть.

Приводя здесь свой фотоаргумент в защиту того, что не только собаку можно изобразить «при помощи собаки же», надеюсь, что читатель воспримет фотографию этого забавного хряка как образ-шутку...

Спираль

Сыро. Холодно. Одинокое деревце у мокрой стены. Иллюзия цветения...

Образ у меня возник от мягких хлопьев первого снега. Подует ветер — иллюзия исчезнет.

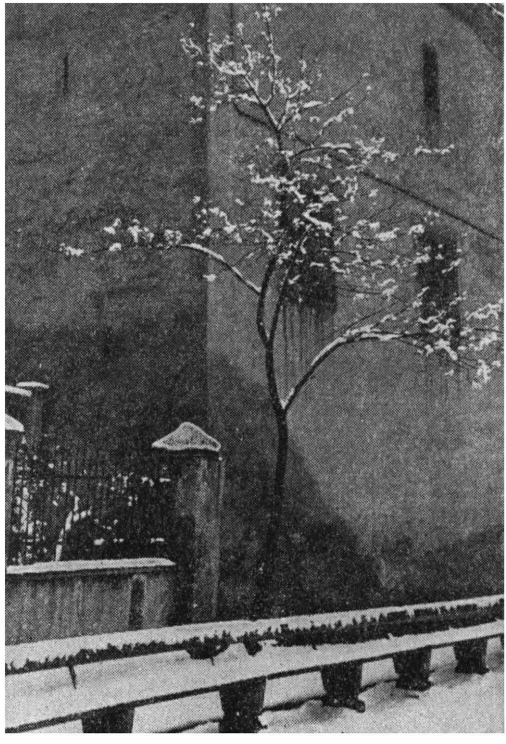
Какие ассоциации будит эта картина? Воспоминания о минувшей весне? Ощущение новой? Или просто радость гармонии и красоты, наперекор грязной, неуютной стене?..

Я не могу дать объяснение, что это такое. И люди, видавшие снимок (он был когда-то на выставке), говорили разное, созвучное их настроению. И это хорошо. Образ ведь не бывает однозначным, один видит одно, другой — что-то другое. Тут многое зависит от эмоционального опыта человека.

Напрашивается такое сравнение: если предположить, что сам по себе факт — это круг, то факт, поднятый до образного обобщения, — спираль. Чем больше разматываешь ее нить, тем большее пространство захватываешь, но никогда его не удается замкнуть.

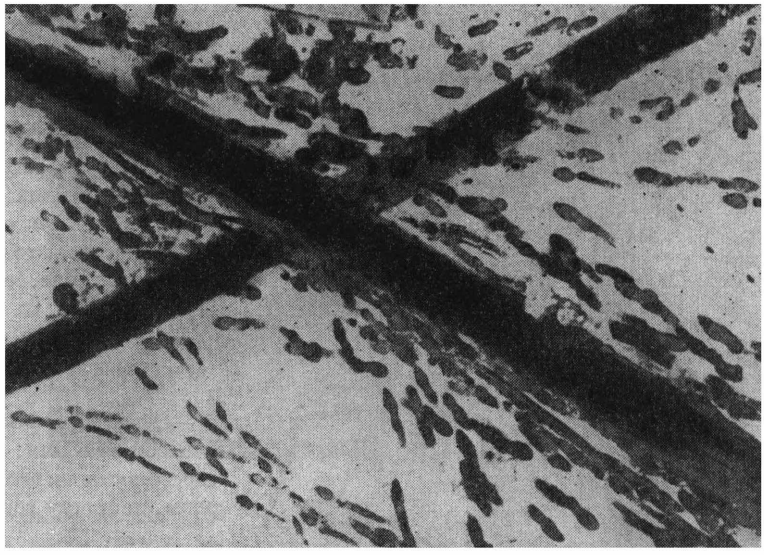
И все же простор для воображения не означает расплывчатость. А как иногда манит в дебри таинственных сочетаний линий и плоскостей, темных и белых пятен, света и тени, за которыми ровным счетом ничего не кроется, кроме изыска формы и холодности конструкций. Сознаюсь, что и сам, занимаясь фотографией, грешил этим немало. Наверно, это болезнь, которой надо переболеть.

Иллюзия цветения



* А. Мачерет. Реальность мира на экране. М., «Искусство», 1967, стр. 9.

«Черный икс»

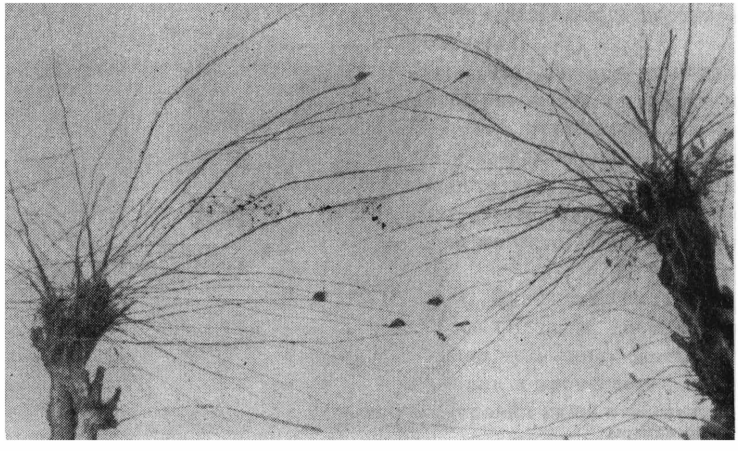


Взять хотя бы снимок с «черным иксом». Кадр вроде эффектный, броский и следов много (так выглядел наш дворик с пятого этажа после первого снега). А души — никакой.

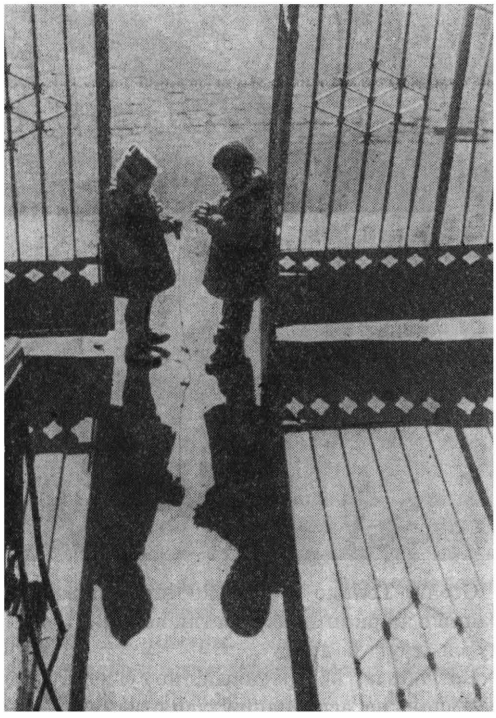
Правда, понял я это потом. А когда-то кадр мне очень нравился. Я даже пытался вкладывать в него глубокий смысл, образ вечного поиска некоего неизвестного. Но никто этого так и не воспринял. Просто гадали: что это такое?

Осень. Только несколько листков-воспоминаний о жарком лете. А ветки все тянутся и тянутся друг к другу...

Вот образ, построенный, по существу, тоже на форме, на ассоциации с силовыми линиями магнитного поля. Но здесь эта форма, на мой взгляд, согрета чувством и настроением. А может быть, я ошибаюсь, и этому кадру соответствует совсем иное настроение природы, подобное тому, что бывает ранней-ранней весной,



«Магнитное поле»



Детство

когда еще холодно, но реки и озера вот-вот сломают лед? Кто знает? Спираль...

Фантазия

У подъезда своего дома стоят ребята — мальчик и девочка. Тут образ детства, полного поэтического мироощущения, мне виделся в зеркально падающих тенях, во всей нарядности графического рисунка.

Любопытно, что когда я показал снимок семилетней дочке, она тут же повернула его вверх ногами:

— Смотри, вот они уже выросли!

— Разве можно так смотреть? — возразил я.

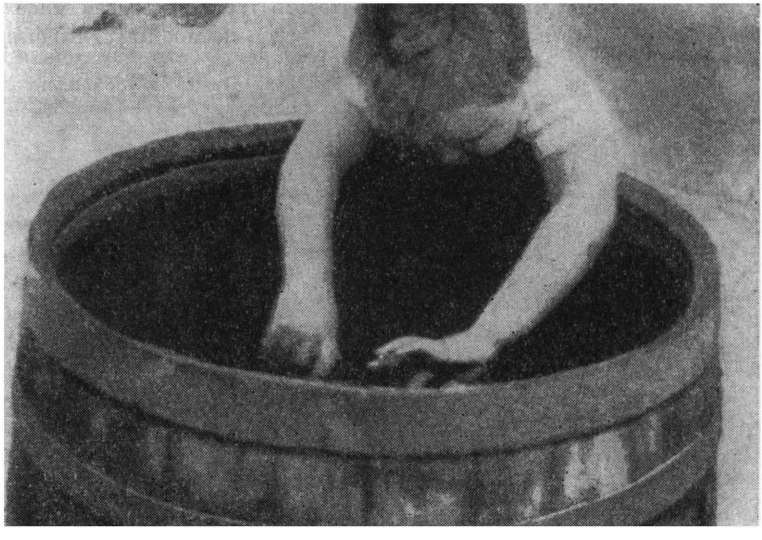
— Можно, я же смотрю!

Как часто нам, взрослым, не хватает этой способности видеть вещи с неожиданной стороны, попросту говоря, фантазии!

Мальчик и бочка

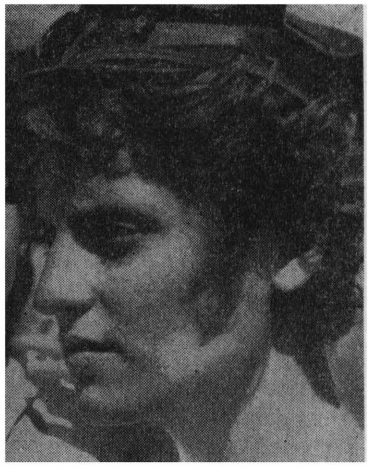
Зачем я снял этого мальчика у старой бочки?

В свое время в Риге произошел такой случай. На окраине пропал шестилетний мальчик. Вышел после завтрака во двор поиграть и не вернулся. Искали его весь день и всю ночь.



У барокамеры

Две точки зрения...



Искали родители, искала чуть ли не вся улица. Милиция предупредила посты ОРУДа на шоссейных магистралях, работников железной дороги. Круг поисков расширился на десятки километров. Напрасно. Мальчик исчез.

А на следующее утро, когда все уже сбились с ног и в поиски собралась включиться городская газета, вдруг позвонила мать.

Оказывается, наш герой никуда не убегал. И напрасно его искали на дорогах. Он даже не вышел за ворота двора. Но унесся куда дальше, чем взрослые могли себе представить.

Мир жил тогда под впечатлением подвига Гагарина. Узнав от мальчиков постарше, что перед полетами в космос космонавты тренируются жить в одиночестве в каких-то таинственных сурдо-и барокамерах, наш герой решил, что если он не побоится сутки пробыть в одиночестве, значит, годен в космонавты. И весь день и всю ночь он просидел в сарае под бочкой.

Увидев недавно такого же «космонавта» (все дети любят заглядывать в бочки), я сделал снимок. Пусть будет «узелок на память» —как образ, быть может, будущего фильма.

Чуть-чуть

Находясь в Таджикистане, я поехал на строительство Нурекской ГЭС. Сориентироваться в непривычной обстановке мне помог попутчик.

В тот день на стройке готовился мощный взрыв для расчистки площадки под главное здание будущей ГЭС, поэтому людей почти не видно было — все ушли в укрытие. И вот после взрыва, поднявшего в воздух почти несколько десятков тысяч кубометров скальной породы, мы у входного портала туннеля увидели девушку с полевой сумкой через плечо и в защитном шлеме. Она носила его слегка набок, и он был ей очень к лицу.

Грохот. Взрывы. Скалы. Бульдозеры. Усталые подрывники. И вдруг — эта нежность. Не знаю даже, с чем ее сравнить, с нежностью античной скульптуры или женских портретов художников Возрождения?

Потом выяснилось, что девушка приехала на Вахш с отрядом добровольцев и работает на стройке в геодезической партии.

В ходе разговора я сделал несколько репортажных кадров. Просто так, для себя, чтобы сохранить ощущение от неожиданной встречи. Но какая разная она на фотографиях — одна и та же девушка!

А разгадка проста. Один кадр снят, глядя чуть сверху (когда мы подошли, девушка сидела), другой — глядя чуть снизу (когда, посидев с нами, она встала и прощалась с инженером). Третий — с уровня глаз в момент делового разговора.

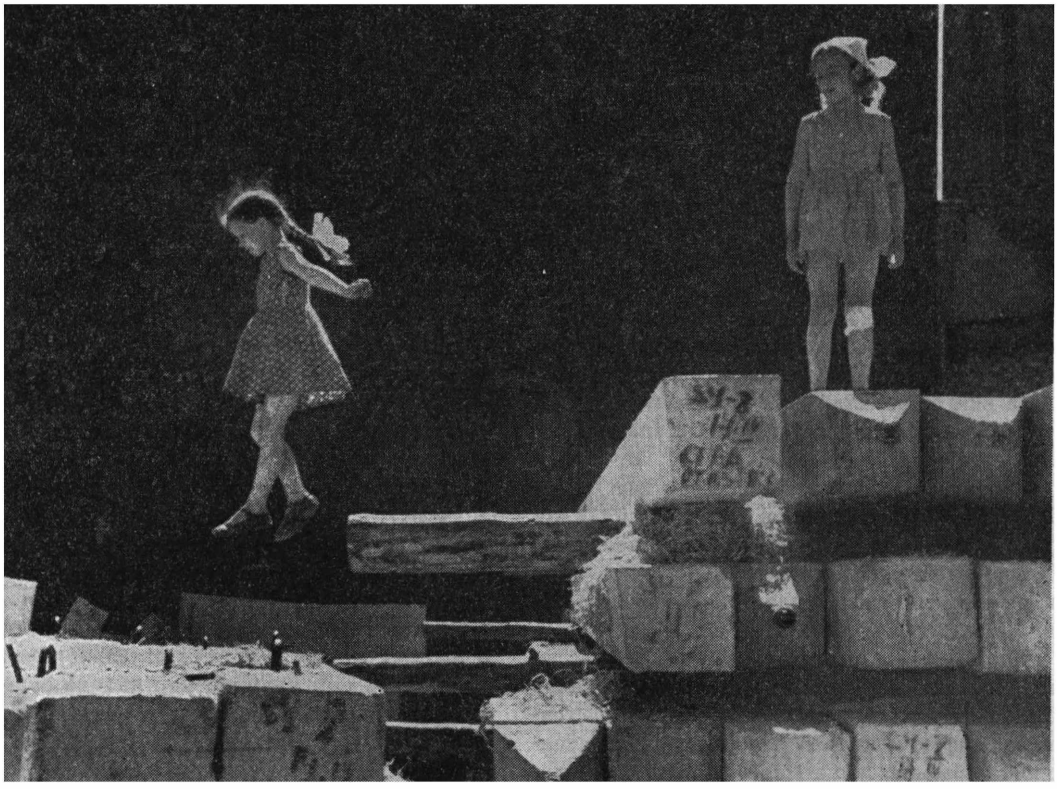
...и третья!

Пустяк как будто бы — чуть-чуть изменил точку съемки, чуть-чуть иначе свет упал, чуть-чуть иное выражение лица, а человека будто подменили.

Чудное мгновение

... Был жаркий день. На строительной площадке дети играли на сваях. Как взрослому человеку, мне бы следовало, наверное, сделать замечание, что здесь прыгать нельзя — вон у одной девочки коленка уже ушиблена, а вместо этого я поддаюсь игре и делаю несколько снимков. И в одном, едва уловимом мгновении, в фигурке летящей девочки мне почудился образ...

Громадные железобетонные сваи и словно невесомая живая душа над ними — не так ли над прозой будничного факта витает поэзия?..



«Белый колокольчик»

Рассказ о рождении образа начался с уцелевшей под колесами гвоздики. Примечательно, что случай этот оказался настолько емким, что впоследствии подсказал сюжет для поэтического кинорассказа о Городе, Человеке и Мечте.

Я вообразил огромный современный город с тысячами людей и машин. Город просыпается. Спешит на работу. Наполняется шумом моторов, звоном трамваев, гудками строительных кранов и голосами людей. А за всеми шумами слышатся удары копра, напоминающие удары исполинского сердца. Они придают внешней уличной суете и разноголосице целенаправленность и ритм.

Город набирает темп. По улицам везут разные грузы: хлеб, цемент, трубы, одежду, книги... И цветы. Их выгружают у магазинов,

Мгновение

киосков, на цветочном базаре. Это обычный груз дня, товар. И в этом грохочущем городе мы замечаем маленького человека, девочку. Сначала она бродит без какой-либо цели, потом в витрине цветочного магазина ее привлекают белые колокольчики. Она хочет прикоснуться к ним, наконец купить, но в спешке теряет свои копейки. Монетки покатились, одну она успевает прихлопнуть ладонью, а на другую наступает прохожий. Монетка прилипает к его подошве, девочка — за ним... Но тут появляется грузовая машина с такими же белыми колокольчиками...

Сначала девочка бежит за грузовиком, потом ее мчит сверкающий на «Волге» олень, потом через виадук, кажущийся ей пещерой, она попадает на цветочный базар, в сказочную страну

своей Мечты... И наконец белые колокольчики — в ее руках!

А на обратном пути домой она в сутолоке роняет их на мостовую. Дальше происходит то, что случилось т о г д а.

Тут, правда, я позволил себе несколько пофантазировать. Когда многие машины промчались, счастливо не задев цветов — одни случайно, другие — оставив «след души», — появляется огромный двадцатитонный каток для укатки асфальта. Он неотвратимо надвигается на белые колокольчики, и уже ничто не может их спасти. Но в последнюю секунду машинист замечает их и останавливается. А за ним останавливается лавина машин, вся улица, кажется, весь Город... Останавливается перед мечтой Человека.

По этой новелле режиссер Ивар Краулитис и оператор Улдис Браун в 1961 году сняли короткометражный фильм «Белый колокольчик». В нем нет ни одного пояснительного слова. Все в фильме выражено пластикой, музыкой и шумами.

Композитор Арвид Жилинский дал нам тему Мечты, два звукооператора — Волдемар Блумберг и Исидор Балтер — создали настоящую симфонию шумов. А роль девочки исполнила первоклассница Ильзе Зариня, отобранная из трехсот кандидаток.

Съемки фильма «Белый колокольчик» велись на рижских улицах, прохожие подчас и не подозревали, что вовлечены в игру. Тем самым режиссер и оператор убрали налет сентиментальности, присутствовавший в сценарии, причем они так искусно сплавили игровые сцены с документальными, художественный вымысел с реальностью, что некоторые приняли фильм за документальный репортаж.

Зачем «добывать» образы?

Мне повезло: первый оператор, у которого мне довелось учиться кинематографическому видению, был Улдис Браун. Помню, как подчас без режиссера и даже без ассистента он выходил по утрам в город «на охоту» и каждый раз поражал новыми открытиями.

Еще сильнее, уже в качестве режиссера-оператора, он поразил меня поэтическими и вместе с тем необычайно достоверными наблюдениями поведения человека в документальных очерках «Начало», «Стройка», «Рабочий»,

Критики отмечали тогда, что Браун возродил в латвийском документальном кино традиции поэтики Дзиги Вертова, традиции «киноправды». Признаться, о наследии выдающегося советского режиссера-документалиста я тогда мало что знал. Я только чувствовал, что очерки, снятые Брауном, отличаются от того, что я видел до сих пор.

Чем же примечательны эти фильмы?

Возьмем «Начало» — о строительстве Плявиньской ГЭС.

Кажется, сотни раз мы видели на экране, как строят дома. И вот происходит неожиданное: смотришь в сто первый — и удивляешься. Чему?

Каменщики укладывают кирпичи, все просто, буднично, но затем идет панорама по кирпичной стене, до оконных проемов, и диктор говорит: «Дом еще строится, а картинная галерея уже готова...» И действительно, пустые оконные проемы кажутся картинами! Березовая роща. Зимний пейзаж. Стройка. И обычный труд каменщика наполняется поэзией.

Другая сценка — в очерке «Стройка», о сооружении Даугавпилсского комбината синтетического волокна.

Где-то там, на верхотуре устанавливаются железобетонные панели: бригадир руководит монтажом с земли. Сначала все обыденно: жесты «майна-вира», привычные шумы стройки. Но по мере того, как смотришь на человека в брезентовой робе, перепоясанного широким ремнем и цепью — а кинокамера следит за ним неотрывно,— начинаешь почему-то испытывать волнение. И вдруг доходит — бригадир напоминает дирижера. И все вокруг уже воспринимаем по-иному.

Или кульминационный эпизод очерка «Рабочий».

... Движется состав со старыми пушками, сначала обычно — параллельно горизонтальной рамке кадра, затем чуть косо, вниз... Кажется, что оператор перекосил камеру только для того, чтобы придать кадру экспрессию, но

затем следует решительный доворот до 90 градусов, кадр становится поперек движению поезда, отчего создается впечатление, будто пушки летят вниз (следующий кадр — печь!), вниз, на переплавку, в огонь мартена.

Так из обычного факта неожиданно рождается кинометафора, образ извечного стремления трудового человека жить и работать в мире.

Три характерных случая образного превращения. В первом — образ «добыт» благодаря авторскому комментарию, во втором — длительностью наблюдения и музыкой, в третьем — динамикой камеры.

В названных документальных очерках нет какого-то главного героя, за которого мы бы переживали, как, скажем, в игровом фильме. Нет и драматургии, основанной на интересной «истории». Так почему же очерки все-таки волнуют? Видимо, причина — в эмоциональном строе кинорассказа. Нас волнует необычное видение мира.

«Механизм» этого волшебства мне стал более понятен, когда я прочитал книгу Дзиги Вертова, перевернувшего, по выражению Михаила Ильича Ромма, само понятие «хроника». Была хроника, стала искусством.

«Ближе всего к моему методу, — писал Вертов в дневнике, — очевидно, приближается метод Михаила Михайловича Пришвина. Он, как и я, считает, что «можно прийти с карандашом или кистью, как делают живописцы, и тоже по-своему исследовать природу, добывая не причины явлений, а образы».

Я прихожу не с кистью, а с киноаппаратом, с прибором, более совершенным, и хочу проникнуть в природу с художественной целью, с целью сделать образные открытия, д о б ы т ь д р а г о ц е н н у ю п р а в д у (разрядка моя. — *Г. Ф.*) не на бумаге, а на пленке — путем наблюдений, опытным путем. Это смычка хроники, науки и искусства»*.

Мне кажется, что в этих словах Дзиги Вертова, как в семени, заложена вся мудрость документального кино.

Тут иной читатель может в свою очередь спросить: зачем вообще этот разговор, зачем документалисту добывать какие-то образы, разве он не может, вернее, не должен показывать жизнь «как есть»?

Такого рода рассуждения, характерные для современного человека, привыкшего к неторопливому телеэкрану, избалованного прямыми передачами со стадионов, зрелищ и даже из космоса, вполне резонны. Но в том-то и дело, что за этим простодушным «как есть» всегда кроется одна загвоздка.

Как быть, если, скажем, событие длится два часа, день или неделю, а экранного времени для его показа — всего десять минут? И потом ведь разные требования, предположим, к футбольному телерепортажу, когда всех интересует только ход игры, результат, и — к документальному очерку о том же футбольном матче. Тут уже захочется увидеть не только игру, счет которой всем известен, а атмосферу вокруг: страсти болельщиков, переживания тренеров, победителей, побежденных и т. д.

Выход один. Чтобы показать даже простое событие, не говоря уже о более сложных явлениях жизни, в документальной ленте приходится спрессовывать все многообразие фактов, жизненных связей, чувств до колоссальной плотности. Из многих дней и часов реального времени на экране останутся лишь считанные минуты и секунды. Но при таком сжатии живые, подлинные связи ведь разрушаются, и жизнь может предстать в искаженном виде.

Так как же быть?

Вот тут-то мысль Вертова о проникновении в жизнь с художественной целью может стать мощным рычагом. Хочешь показать жизнь полной и правдивой — ищи и добывай образы!

Образы пробуждают фантазию. От них, как от камешков, брошенных в воду, разбегаются круги ассоциаций — одно воспринимаешь непосредственно, другое воображаешь, третье чувствуешь, и таким путем, несмотря на сжатость показываемого, все же создается ощущение целостности и глубины.

В этом и сила вертовского «рычага».

Рига

* Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М., «Искусство», 1966, стр. 224.

Эти несерьезные, несерьезные фильмы

Э. Рязанов

Продолжение труднее начала

Итак, от меня ждали новой комедии. Какой? Про что? О чем? Все было неизвестно. Готовых комедийных сценариев не существовало. Я начал отчаиваться, как вдруг, совершенно случайно, обнаружил в редакционном архиве студии старый сценарий Леонида Ленча, вот уже лет семь лежавший без движения. Назывался он «Ключи от квартиры». Я прочитал его, и мне показалось, что в сценарии заложена симпатичная история, которая может послужить основой для будущего фильма.

Завязкой «Девушки без адреса» — так потом называлась картина — служила любовь с первого взгляда. Молодые люди Паша Гусаров и Катя Иванова встретили друг друга в поезде. Но среди толчеи вокзала Паша терял свою Катю, не успев узнать ее адрес. И далее сюжет картины следовал по двум параллельным линиям. Первая линия — приключения Кати в столице. Вторая — поиски девушки без адреса влюбленным строителем Пашей Гусаровым. На эти два стержня и были насажены эпизоды, аттракционы, новеллы, анекдоты, забавные жанровые картины. Комедийный эффект Пашиных поисков заключался в том, что кроме имени и фамилии Кати Ивановой ему ничего не было известно о пропавшей. А сколько в столице Екатерин Ивановых! И вот, подгоняемый все новыми и новыми адресами справочного бюро, колесил по Москве влюбленный молодой человек.

Беда героини сценария Кати заключалась в ее характере. От Кати все старались избавиться, потому что она не умела приспосабливаться, не терпела несправедливости и ввязывалась в любую историю, где, как ей казалось, кто-то поступал неправильно. Критерий же — «правильно и неправильно» — у героини был довольно четок. Правильно — это по-советски, а неправильно — это не по-советски. «В этом же каждый ребенок разберется»,— убежденно говорила Катя.

Прямолинейный максимализм героини, чрезмерная однозначность образа, как он был написан в сценарии, могли окупиться только очарованием и непосредственностью исполнительницы этой роли. Нам удалось найти такую исполнительницу в самодеятельности Ленинградского университета. Светлана Карпинская сыграла «девушку без адреса» с трогательной серьезностью. Партнером ее был Николай Рыбников. В фильме снимались Эраст Гарин, Василий Топорков, Юрий Белов, Зоя Федорова, Сергей Филиппов, то есть принцип подбора актеров сохранился такой же, как в «Карнавальной ночи», где рядом с дебютанткой Людмилой Гурченко играли комедийные звезды.

Как и в «Карнавальной ночи», в «Девушке без адреса» было много песен, написанных теми же поэтом Владимиром Лифшицем и композитором Анатолием Лепиным.

В предыдущем фильме не было ни одного натурного кадра. В новой картине натура имела огромное значение. Ведь кроме Кати, Паши и смешных московских персонажей на экране возникал еще один герой — Москва! В те годы у нас в кино показывали Москву как город широких проспектов, высотных зданий, огромных транспортных потоков. А мне в «Девушке без адреса» хотелось показать Москву уютную, милую, сердечную, Москву тихих кривых улочек, мостов, особняков— Москву поэтическую, Москву бульварного кольца и арбатских переулков.

По сравнению с «Карнавальной ночью», где праздничность новогоднего вечера подчеркивалась буйством красок, в «Девушке без адреса» мне виделись сдержанность цвета, акварельность, приглушенность тонов, которые придавали бы не только достоверность действию, но и внесли бы в изобразительную ткань поэтичность и прозрачность.

Если в «Карнавальной ночи» я стремился к бурному ритму, ярким костюмам, стреми-

Начало см. в «ИК», 1973, № 9.

тельному развитию действия, то в «Девушке без адреса» появились паузы, лирические интермедии, пейзажные зарисовки города.

Несмотря на условность сюжета и вставные музыкальные номера, действие фильма было погружено в реалистическую атмосферу городской жизни. Короче говоря, вторая комедия отличалась от первой своими жанровыми особенностями.

Если «Карнавальная ночь» — музыкальная, сатирическая комедия, то «Девушка без адреса» комедия лирическая, бытовая.

Итак, на моем счету имелось две комедии. Одна — явно успешная, по поводу которой рецензенты били в литавры и трубили в фанфары, и вторая — полуудача, полууспех: фанфары не трубили, но и резких критических суждений в печати не появилось. Полуудача мне очень не понравилась! Успех привлекал меня значительно больше, и я стал разбираться в том, что же случилось? Почему «Девушка без адреса», к которой я приступил имея опыт и зная, как надо снимать, не снискала такой популярности, как «Карнавальная ночь»?

Времени для размышлений у меня хватало. В нашей кинематографической практике существует такой термин: творческий простой. Когда режиссер кончает очередную картину, то его открепляют от съемочной группы. Это время, когда он предоставлен самому себе и может думать о чем угодно, называется творческим простоем. Считается, что если режиссер не создает новых художественных ценностей, то он не двигается вперед, топчется на месте, стоит. Значит — он в простое.

Нет ничего более оскорбительного для деятеля искусства, чем назвать сложный период его творческой жизни этим казенным, бездушным словом. Ведь в это время в сознании художника происходят не менее интересные, тонкие процессы, чем тогда, когда он ставит фильм. Оценка только что созданной ленты. Разбор ее достоинств и недостатков. Определение для себя новых задач и направления поисков, выбор темы, сюжетного хода следующей вещи, работа над сценарием и продвижение этого сценария — таков примерный объем забот и усилий кинорежиссеров в период между съемками двух фильмов. И это — «простой»?!

Например, я убедился, что комедия — искусство снайперское, что приблизительность режиссерского решения обязательно сказывается на зрительской реакции — не вызывает ожидаемого смеха. Когда зритель смотрит драматический фильм, то неточное решение какого-то эпизода не помешает понять сцену, хотя и оставит к ней равнодушным. Это равнодушное молчание режиссер может даже трактовать как немой восторг. В комедии же тишина, молчание, в котором проходит сцена, означает ее полный провал.

Опыт работы подтвердил, что юмор требует прежде всего ясности мысли и четкости формы. Иными словами, для того чтобы донести до зрителя мысль, нужно выразить ее конкретно, точно и естественно. Коль скоро тебе нечем рассмешить зрителя — в комедии свою наготу не удается прикрыть загадочным, псевдомногозначительным фиговым листком. Если зритель начнет разгадывать художнический ребус, он уже никогда не рассмеется.

Мне стало понятно, что не надо пытаться во что бы то ни стало рассмешить зрителя — он этого не любит. Когда зритель видит на экране актера, который строит ему рожи, он наверняка не улыбнется.

В комедии, наконец, чрезвычайно важны ритмы, смена разных ритмов. Комедия не терпит аморфности, бесформенности. Когда фильм идет в стремительном темпе, успеваешь сказать вдвое больше, чем тогда, когда действие развивается вяло.

И последнее — в комедии особенно важна нетерпимость к фальши во всем: в актерских интонациях, в декорациях, в обстановке, костюмах, реквизите и т. д. Потому что в комедии неправда мстит за себя не только потерей зрительского смеха.

Самое страшное — это то, что вранье в комедии трансформируется в пошлость. Смех часто соседствует с безвкусицей, и поэтому нужно все время помнить о мере и такте.

Мне казалось, что в законченном мною фильме «Девушка без адреса» многие из этих

«Девушка без адреса». Дедушка — Э. Гарин, Катя Иванова — С. Карпинская

требований соблюдены. В фильме ряд актерских удач, например, исполнение роли девушки без адреса Светланой Карпинской, актерские работы Рины Зеленой, Василия Топоркова, Эраста Гарина, Юрия Белова; песни «О Москве», «Девчонка без адреса» или «Я, признаться, проявил глупость бесконечную» пелись зрителями и слушателями, исполнялись по радио, на эстрадах, в концертах и т. д.

И тем не менее, картину приняли весьма посредственно. Пытаясь докопаться до основной причины этого, я наконец понял: в фильме не было главного, того, что пронизывало «Карнавальную ночь». В комедии должна присутствовать острая, современная гражданская мысль — это открытие оказалось очень простым, если не примитивным. Но пока я до него не дошел сам, оно не стало моим.

Мне кажется, что успех «Карнавальной ночи» следует в первую очередь отнести именно к проблематике, которую поднимал фильм. Когда картина вышла на экран, то борьба с «огурцовщиной», мешающей идти вперед, двигаться дальше, волновала каждого зрителя. А вот «Девушка без адреса» воспринялась зрителями всего лишь как милый пустячок...

Встреча с эксцентрикой

И вот третья комедия — философская, эксцентрическая, музыкальная. Решив ставить «Человека ниоткуда», я подумал, что не умею с толком использовать приобретенный опыт. Ведь нормальный кинорежиссер должен был после удачной музыкальной комедии совершенствоваться в этом жанре и создавать один музыкальный фильм за другим. Но меня почему-то потянуло в сторону, и я поставил «Девушку без адреса» — комедию лирическую.

Казалось, было бы естественным продолжать работать и дальше над лирическими комедиями, тем более что из постановки «Девушки без адреса» я извлек немалое количество уроков. Вместо этого я бросился в совершенно неведомый для меня жанр философской эксцентрической комедии.

Это продолжалось и потом. После «Человека ниоткуда» я обратился к новому для себя жанру и поставил фильм «Гусарская баллада» — героическую комедию в стихах. Затем последовали комедия-фельетон «Дайте жалобную книгу» и

трагикомедия «Берегись автомобиля!».

Видимо, это являлось свойством характера. Мне просто-напросто неинтересно было повторять то, что я уже испробовал и в какой-то степени умел.

Очевидно, я боялся, чтобы профессионализм, знание ремесла не подменили подлинности восприятия, свежести чувств, радости открытий, то есть комплекса ощущений, который всегда сопутствует только тому, что ты делаешь впервые.

Могло показаться, что режиссер не уверен и мечется из стороны в сторону. Я же склонен свою работу считать интуитивными поисками новых граней комедии, новых жанров, учебой, которая растянулась на десять лет,— «Карнавальную ночь» я выпустил в 1956 году, а фильм «Берегись автомобиля!» вышел на экран в 1966-м.

Но вернемся к «Человеку ниоткуда».

Мучительный простой продолжался почти год, пока я не набрел на интересную тему, не позвонил драматургу Леониду Зорину и не предложил ему писать сценарий. То, что я рассказал Зорину, укладывается в одну фразу: «снежный человек (это было время, когда муссировалась гипотеза о существовании снежных людей) попадает в Москву и что из этого получается».

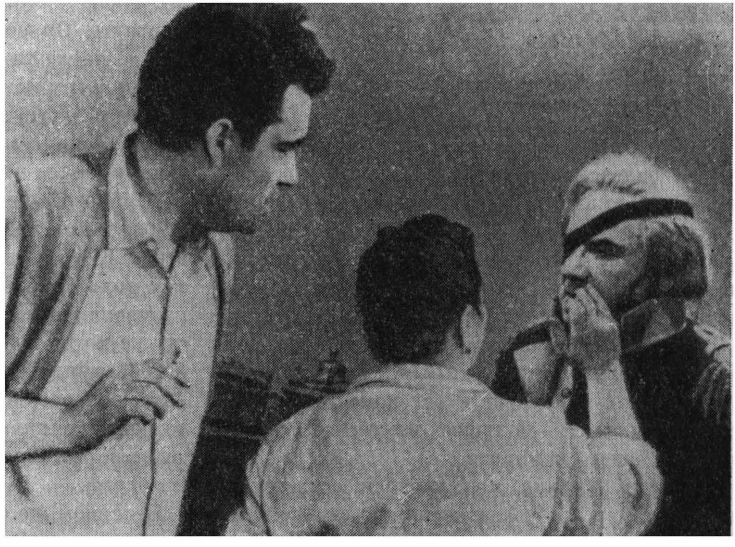
Столкновение не отягощенного цивилизацией Чудака с нашей жизнью и должно было дать основной комедийный эффект.

Фильм поставил передо мной немало проблем.

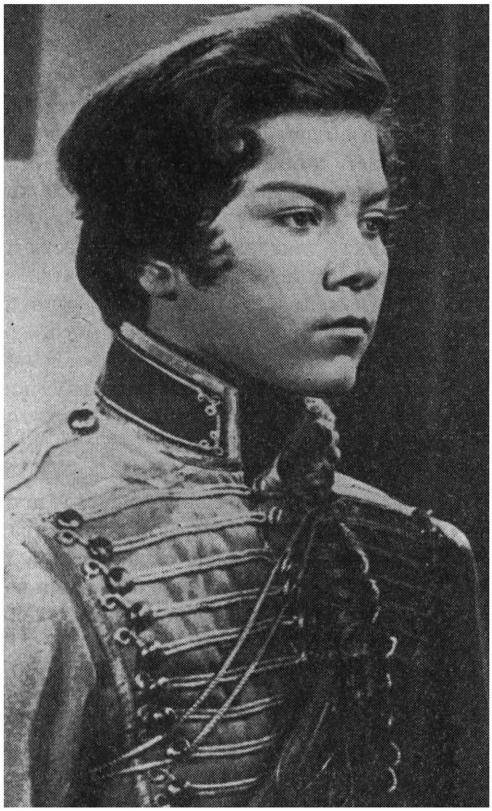
Эксцентрика диктовала необходимость поиска своеобразной стилевой ткани. Изобретали, искали непрерывно. Очень трудно давался стиль — сочетание узнаваемого, реального и условного. Наряду с проблемами творческими возникали и чисто технические, причем зачастую от них зависел успех того или иного трюка. А трюками картина была насыщена до предела.

В фильме существовали отвлеченные понятия «добра» и «зла», но актеры не имели права играть ходульно. Элементы странности в героях должны были сочетаться с бытовыми черточками, чтобы зритель воспринимал их как людей реальных.

Найти актеров, которые смогли бы выполнить эту задачу, было очень трудно.



«Гусарская баллада». На съемках фильма. Э. Рязанов (слева) и И. Ильинский в роли Кутузова



«Гусарская баллада». Шура Азарова — Л. Голубкина

Настоящий комедийный актер, как мне кажется, более профессионален, чем актер драмы. Комедийный актер обязан обладать прекрасно тренированным телом, фехтовать, ездить верхом, хорошо владеть речью, стихом, мимикой, жестом, точно чувствовать ритм произведения и при этом — быть смешным.

В то же время комедийный актер должен быть предельно органичным. Сочетание естественности, правдивости с комедийностью, гротесковостью — большое искусство, и им владеют очень немногие.

На роль Чудака мне виделся острокомедийный актер, но с задатками драматического, который мог бы играть и сцены печальные, грустные. Требовался актер, прекрасно владеющий телом, способный выполнять многие эксцентрические и акробатические трюки.

После долгих поисков мы наткнулись на молодого артиста Большого Драматического театра в Ленинграде — Сергея Юрского, в котором, как мне казалось, сочетались эти необходимые качества.

Юрский родился и вырос в семье известного циркового режиссера. Его детство прошло в цирке. Поэтому он знал искусство арены, был спортивен. В театре его карьера тогда только начиналась — молодой, подающий надежды актер сыграл на сцене свою первую роль. Ему было двадцать пять лет. В кино он не снимался ни разу.

Первая предложенная Юрскому кинороль оказалась очень трудной — условной, эксцентрической, нагруженной и эмоциональным содержанием, и комедийными трюками, и чисто акробатическими элементами. И, по-моему, Сергей Юрский с ней справился.

Не скрою, мне очень приятно, что именно я открыл для кино этого прекрасного, талантливого артиста.

Дебютировал в «Человеке ниоткуда» и другой замечательный актер — Анатолий Папанов. До сих пор в кино ему фатально не везло. Актера много раз приглашали в разные картины. Он соглашался. Снимали кинопробы, а на роли не утверждали. Пробовался Папанов и у меня на роль Огурцова, но взял я, как известно, Игоря Ильинского.

Папанов всеми этими неудачами был так травмирован, что стал избегать кинематографа. У него возникло твердое убеждение, что для кино он не годится, что он не «киногеничен». К тому времени, когда я предложил ему роль Крохалева, Папанов уже абсолютно разуверился в себе как киноартисте и попросту не хотел тратить даром время на кинопробы. Я приложил много сил, пытаясь уговорить актера, но тот стоял на своем: он не создан для кино. В конце концов, буквально за шиворот, мне удалось втащить его в кинематограф.

В первом же фильме Папанов сыграл сразу четыре роли. В титрах так и писалось: «Кро-

халев и ему подобные». Дебют оказался необыкновенно удачным — родился яркий, сочный, сатирический и, как выяснилось потом, драматический киноартист. Как известно, в дальнейшем Анатолий Папанов создал на экране немало интереснейших образов.

Мне очень хотелось, чтобы третью главную роль — Поражаева — сыграл Юрий Яковлев, восходящая театральная звезда. В кино он снимался практически только один раз: в фильме И. Пырьева «Идиот» отлично сыграл князя Мышкина. Комедийных ролей в кино он еще не исполнял. И то ли потому, что боялся комедий, то ли потому, что был занят в театре, то ли потому, что ему не нравился сценарий, но Яковлев долго увиливал от решительного ответа. Он не отказывался категорически, но и не соглашался. Только с помощью И. А. Пырьева он оказался в числе основных исполнителей.

Так мне удалось сколотить актерский ансамбль будущего фильма.

Картина «Человек ниоткуда» давалась мне очень трудно. Меня часто охватывало отчаяние: ничего не выходило, не получалось. Приходилось переснимать снова и снова.

Дело в том, что эксцентриада, заложенная в сценарии, умозрительно мне нравилась, но как режиссеру интонация эта оказалась мне чужда. Я все время боролся с собой, и частенько вместо того, чтобы снять сцену в условном, гротесковом ключе, снова сворачивал на реалистическую дорожку. Это противоречие мешало и потом, на других картинах. Мне кажется, что тяга к тому, чтобы сюжет был необычным, парадоксальным, эксцентрическим, а воплощение его — реалистическим, свойственна вообще моему режиссерскому «я». Наиболее точно и полно это проявилось в картине «Берегись автомобиля!». Там сюжет достаточно фантастичен, но его изложение на экране вполне реалистическое, бытовое.

Съемки фильма продвигались туго, с большими трудностями, перебоями, были и остановки и консервация картины, во время которой переделывался сценарий, пересматривалась трактовка фильма.

И вот наконец после двух лет мучительного труда картина готова. Фильм уходит к зрителю.

«Человек ниоткуда» вызвал большие споры. Пресса довольно единодушно выступила с отрицательными оценками картины. Среди зрителей имелись и сторонники и противники. Сторонников было меньше.

Может быть, в новинку оказался сам жанр картины — и не сказка и не реальность.

Может быть, усложненный язык фильма показался странным и необычным.

Может быть, осталась непонятной нестандартная форма картины.

Скорее же всего я не до конца справился со своей задачей, не смог предельно ясно и убедительно донести авторский замысел. Зритель не прощает неясности в комедии, и я еще раз убедился, что простота кинематографического языка — непременное условие для режиссера-комедиографа.

Я понял, что наибольшей силы киноискусство достигает в своем реалистическом проявлении. По своей природе условность больше свойственна театру, чем кинематографу.

После сложнейших творческих задач, которые мне приходилось решать в этой картине, я почувствовал, что мне, пожалуй, уже не страшно подступаться к фильму любой жанровой природы.

Гусарам ли страшиться схватки?

И снова — поиски темы для сценария, поиски произведения, которое могло бы лечь в основу будущей комедии. Я перебрал огромное количество книг и ничего не находил.

И вот, роясь в памяти, я вспомнил время своей юности. 1944 год. Советская Армия совершала победоносное вступление в Европу, освобождая страны и народы от фашизма. В Театре Советской Армии тогда шел спектакль «Давным-давно» по пьесе Александра Гладкова. Режиссер спектакля, Алексей Дмитриевич Попов, создал увлекательное, жизнерадостное, патриотическое представление, созвучное приподнятому победному настроению народа. В спектакле играли замечательные артисты. Главную роль Шурочки

Азаровой с блеском исполняла Любовь Ивановна Добржанская. Я помню, что вечер, проведенный в театре, оказался для меня праздником, такое настроение испытываешь только при встрече с подлинным искусством.

Перечитал пьесу. Озорная, написанная звонкими, яркими стихами, она рассказывала о смелых, лихих людях, которые весело дерутся, беззаветно любят, готовы прийти на помощь другу ценой собственной жизни, о людях, которые ценят шутку, застолье и вообще любят жизнь. Мне захотелось снять такой фильм. К тому же был повод для создания картины: через полтора года исполнялось сто пятьдесят лет со дня Бородинской битвы.

«Гусарская баллада» — моя первая историческая картина и первая экранизация. До сих пор никто не знал сценариев, по которым я снимал фильмы, они не существовали как самостоятельные литературные произведения. Пьеса же «Давным-давно» была широко известна, и я как режиссер не имел права сделать картину ниже спектакля или хуже пьесы.

Сценарий мне пришлось писать самому, потому что Александр Гладков находился в долгом отъезде.

Пьеса без купюр шла бы на экране пять с лишним часов, а надо было вместить все действие в полтора часа экранного времени. Кроме того, как и положено театральному произведению, пьеса была многословна. Требовалось перевести диалог на язык действия.

Первая стадия работы над сценарием заключалась в выборе сюжетных, смысловых и идейных моментов, которые должны были остаться в картине.

Когда я это проделал, я понял, что нужно написать несколько новых эпизодов для того, чтобы действие стало кинематографическим и сюжет развился естественно и логично. Главным образом это касалось батальных сцен, которые я считал необходимым ввести в картину.

Поскольку автор отсутствовал, мне пришлось вспомнить то, чем я занимался в юности, когда мог писать стихи, подделываясь, скажем, под Пушкина или Маяковского. Восемь новых сцен в стихах я сочинил в сценарии «под Гладкова»!

Когда снимались кинопробы, вернулся А. Гладков и, прочитав сценарий, сказал, что у него нет никаких придирок — ни к стихам, ни к композиции. Очевидно, мне действительно удалось так точно стилизовать новые сцены под интонацию всего произведения, что даже сам автор принял их без единого замечания.

Пьеса «Давным-давно» вольно трактует исторические события. Размышляя о мере достоверности в показе эпохи, я решил для себя, что создавать на экране музей мебели, одежды, оружия и т. п. мы не будем. Главное — найти способ верно передать сам дух времени. Плохо, когда режиссер ничего не ведает об эпохе, о которой рассказывает зрителю. Но также плохо когда он знает слишком много и это знание начинает преобладать над смыслом. Тогда возникает любование предметами быта, реквизитом, костюмами. «Излишество вредно во всем, даже в добродетели»,— говорил Анатоль Франс...

Одним из героев фильма должна была стать полная тонкого очарования русская природа. Чтобы у зрителя возникло чувство: за такую землю *надо* драться и умирать.

Часть действия фильма происходила в усадьбе небогатого помещика. Как ни странно, найти подходящую усадьбу оказалось делом довольно нелегким. Сохранились дворцы крупных аристократов, князей, а небольших поместий не осталось. После долгих поисков в Подмосковье, на Рогачевском шоссе мы натолкнулись на рощу вековых лип — первый признак старой дворянской усадьбы. Но самого дома не существовало. Роща укрывала полуразвалившуюся церквушку и заросший ряской пруд.

Мы решили, что церковь перестроим в здание, вековые липы станут нашим парком, пруд очистим, установим скульптуры, разобьем клумбы, посадим цветы, сделаем ограды, и у нас получится красивая и изящная усадьба майора Азарова, дяди героини. Художники М. Богданов и Г. Мясников, с моей точки зрения, справились с этим на славу.

Теперь предстоял выбор актеров. Главных героев — поручика Ржевского и Шурочку Азарову — веселых, озорных, смелых и отважных — следовало играть с легкой иронией по отношению к самим себе. По сути дела, актеры на эти роли и решали успех фильма, его стиль, интонацию. Они являлись как бы двумя солирующими скрипками, от исполнения которых зависело общее звучание оркестра. Еще одна роль в фильме, хотя и небольшая по объему, была крайне важной, роль фельдмаршала Кутузова. Чтобы придать легкому водевилю значительность, требовался масштабный и притом комедийный артист.

В поручике Ржевском я хотел увидеть Юрия Яковлева, с которым познакомился и подружился на предыдущей картине. Уже на кинопробе стало ясно, что интонация, решение характера героя у него, бесспорно, получаются.

Несравненно труднее оказалось найти героиню. С одной стороны, актриса должна была обладать прелестной девичьей внешностью и фигурой. С другой стороны — одетая в гусарский костюм, не вызывать ни у кого сомнений, что это юноша.

Актрисе предстояло скакать на лошади, фехтовать, рубить саблей, стрелять и в то же время грациозно танцевать, петь романсы и, когда надо, чисто по-женски падать в обморок. В одних сценах в ее голосе слышатся суровые непреклонные интонации молодого мужчины, в других — чувствуются нежность, мягкость, податливость женщины. Лицо ее то пылает отвагой и бесстрашием, то становится капризно-кокетливым.

Ясно было, что актриса нужна опытная, что только профессионализм поможет справиться с разнообразием актерских задач. Но опыт приходит с возрастом, а героиня очень молода. По роли ей всего семнадцать. Только чудом все взаимоисключающие качества могли соединиться в одном человеке. Поиски «чуда» шли очень долго. Я приуныл и совсем было отчаялся. Однако природа способна на многое. В данном случае она помогла — она создала Ларису Голубкину.

Лариса Голубкина была студенткой третьего курса театрального института, где училась на отделении музыкальной комедии. Ее привели ко мне, и после первых репетиций, кинопроб я понял, что актриса найдена. Голубкина

«Дайте жалобную книгу». На съемках фильма. Э. Рязанов (слева) и актер О. Борисов

обладала многими качествами из тех, которые требовались. Но мало быть одаренной от природы, надо уметь использовать свое дарование. Лариса еще ничего не умела, и, взяв ее на роль, я взвалил на себя тяжелую ношу. Приходилось быть не только режиссером, но и педагогом, запастись терпением, которое необходимо в работе с начинающей актрисой.

Что же касается третьего персонажа — Михаила Кутузова, то тут мне пришла в голову дерзкая мысль: взять на эту роль моего старого друга, моего любимого артиста И. В. Ильинского.

Я рассказал об этой идее на студии, но не встретил поддержки. Наоборот, к моему предложению отнеслись неодобрительно. Господствовала точка зрения, что роль великого полководца комедийный актер играть не имеет права. Мне говорили, что как только Ильинский появится на экране, он сразу же вызовет смех, потому что у него репутация комика.

— Это же комедия,— возражал я,— среди смешных, забавных героев и Кутузов должен быть таким же. Все актеры фильма должны играть в одной интонации, в одном стиле, в одном жанре.

Но доказать я ничего не сумел.

С другой стороны, когда я пришел к Игорю Владимировичу и предложил ему роль Кутузова, он сказал:

— Нет, я не хочу ее играть. Слишком маленькая роль, да и я еще недостаточно для нее стар.

Я решил перехитрить всех: и Ильинского и руководство студии. Ильинскому я врал, что вся студия мечтает об его участии в фильме, что дирекция просто стоит на коленях, умоляя его играть Кутузова. А на студии я делал вид, что активно ищу актера, снимал даже кинопробы и заявлял, что, к сожалению, нужный кандидат на роль все еще не найден.

Наступила зима, натура уходила, и я, уговорив Игоря Владимировича, самовольно начал его снимать, поставив таким образом студию перед свершившимся фактом.

— Если ждать и искать другого актера,— утверждал я,— то стает снег, картину мы не успеем снять, не сдадим ее в срок, сорвем план студии.

Пришлось со мной смириться.

Мое желание снимать в этой роли Ильинского было понятным.

Мне хотелось показать Кутузова не монументальным, величественным старцем, а живым и лукавым и одновременно добрым человеком. Это мне казалось и драматургически более верным. Если такого хитреца, который обвел вокруг пальцев французов, выгнал самого Наполеона, провела девчонка, ситуация становилась действительно комедийной.

«Гусарская баллада» творчески оказалась, пожалуй, для меня самой легкой картиной. Я как-то сразу почувствовал ее интонацию — ироническую, задорную, где-то бесшабашную и озорную. Герои мне были близки, понятны и симпатичны.

Я снимал фильм с огромным удовольствием. Меня не покидало ощущение, что я его «выстреливаю на одном дыхании». Хотелось поставить «Гусарскую балладу» в огневом ритме, изящно, элегантно.

Но в работе мы сразу же столкнулись с организационными трудностями.

Фильм в производство запустили поздно. Мы выехали на натурные съемки лишь первого марта, снег уходил, а нам надо было снять зиму. В группе сразу же создалась нервозная, лихорадочная обстановка — надо было торопиться.

В фильме снимались цирковые лошади из конного аттракциона Михаила Туганова. Эти лошади привыкли выступать на цирковой арене, в тепле, скакать по кокосовому ковру. И когда их вывели на снег, а над ухом у них все время стреляли и размахивали саблями неопытные наездники (артисты хотя учились верховой езде, но не смогли овладеть в полной мере искусством джигитовки), то, конечно, лошадям все это крайне не нравилось.

Чтобы кони могли проскакать по зимнему пейзажу, бульдозер расчищал для них специальную дорогу. Кареты ломались: искусство управлять шестеркой лошадей давно уже утеряно.

Старинные ружья и пистолеты часто давали осечки, портя, таким образом, батальные сцены.

В фильме немало фехтовальных схваток. Служба техники безопасности запретила выступление артистов с боевым оружием. Специально изготовили бутафорские клинки из дерева. Однако во время первой же тренировки актеры вошли в раж и так исступленно сражались, что все деревянные сабли, шашки и палаши превратились в обломки. Пришлось дать актерам оружие с настоящими клинками. Опасность усугублялась тем, что фехтовальные сцены происходили на снегу, когда было очень скользко.

Участникам фехтовальных эпизодов подбили сапоги гофрированной резиной, чтобы уменьшить скольжение на снегу. Акробатические, фехтовальные, конно-спортивные трюки выполняли джигиты-циркачи и спортсмены-фехтовальщики.

И тем не менее, достаточно было одного неосторожного движения, чтобы серьезно поранить человека. Ведь актеры тоже снимались в батальных сценах, а они, несмотря на обучение, владели холодным оружием далеко не блестяще.

Все эти сложности преодолевались легче благодаря азартной, дружной атмосфере, которая создалась в творческой группе. Мои молодые коллеги — второй оператор В. Нахабцев и ассистент режиссера В. Досталь — вносили в работу задор и страсть. Нам удалось осуществить необычайно трудные в условиях зимы съемки с армией, кавалерией, пиротехникой — съемки, связанные с транспортировкой лошадей на места съемок, с переодеванием больших масс солдат, с зимним бездорожьем и холодом. А когда пришли весенние дни, началась форменная охота за снегом. Сначала снимали в теневых местах, где сугробы таяли медленнее. Потом съемочная группа углубилась в леса. Первое время все брались за лопаты, чтобы прикрыть проталины, потом снег стали подвозить на автомашинах. Но весна наступала быстрее, чем мы работали.

Съемки эпизода ночной драки в усадьбе Азаровых пришлись на конец апреля, когда снега не осталось и в помине. Весь двор усадьбы засыпали опилками, мелом и нафталином. Крышу дома покрасили в белый цвет, будто она покрыта снегом, на перила балюстрады уложили вату, обсыпанную нафталином. Поскольку действие происходило ночью, то оператору Леониду Крайненкову вместе с художниками удалось обмануть зрителей.

И вот фильм готов! Но сразу же начались огорчения. У некоторых редакторов вызвала возражение трактовка образа Кутузова. «Как вы могли? — говорили мне.— Мы любим Игоря Ильинского, это замечательный комедийный артист, но почему вы взяли его на роль великого полководца, который выиграл Отечественную войну? Вы посмотрите, каким смехом встречается появление Ильинского на экране. Это все необходимо немедленно переснять».

Помог случай. Первого или второго сентября фильм по просьбе редакции показали в газете «Известия». А после просмотра в «Неделе» появилась небольшая заметка о первом впечатлении от «Гусарской баллады». В статье, в частности, говорилось, что одним из главных достоинств фильма является исполнение роли Кутузова Игорем Ильинским, что Ильинский играет блистательно, тонко, с лукавством, народно и т. д. И вот в дни, когда страна отмечала 150-летие Бородинской битвы, фильм «Гусарская баллада» начал демонстрироваться в кинотеатре «Россия», тогда лучшем кинотеатре Москвы.

За один год картина собрала сорок восемь миллионов зрителей.

Маленькое отступление о сатире

В сценарии «Карнавальная ночь» Б. Ласкина и В. Полякова был эпизод, который в фильм не вошел. Молодежь, готовясь к встрече Нового года, сооружала в фойе Дворца культуры аттракцион «Лабиринт». Брались старые парковые решетки и устанавливались так, чтобы человек, войдя в лабиринт, долго блуждал в нем, прежде чем мог выбраться. В разгар приготовлений приходил Огурцов и интересовался: чем это занимаются юноши и девушки? Ему объясняли, что делается аттракцион

«Лабиринт». Тогда Огурцов говорил, что это все ерунда, что здесь никто не сможет заблудиться, потому что решетки не сплошные и все видно насквозь. Огурцов смело входил в лабиринт, однако выйти из него не мог. Он заблудился. Сжалившись над Огурцовым, устроители аттракциона вывели его на свободу. Тогда Огурцов заявил, что этот аттракцион — хорошая выдумка и можно его оставить. Но требуется внести маленькую поправку, и тогда аттракцион станет просто замечательным: надо повесить таблички с указателями пути, чтобы люди не толклись, а шли, не задерживаясь, к выходу.

Мы и сейчас сталкиваемся с «огурцовщиной». Фильм не уничтожил ее. Огурцовых еще до сих пор хватает! Произведение искусства и не может ставить своей задачей уничтожить отрицательные явления. Но оно может и должно помогать обществу в борьбе с ними, помогать в воспитании верного, критического отношения к тому, что мешает нам двигаться вперед.

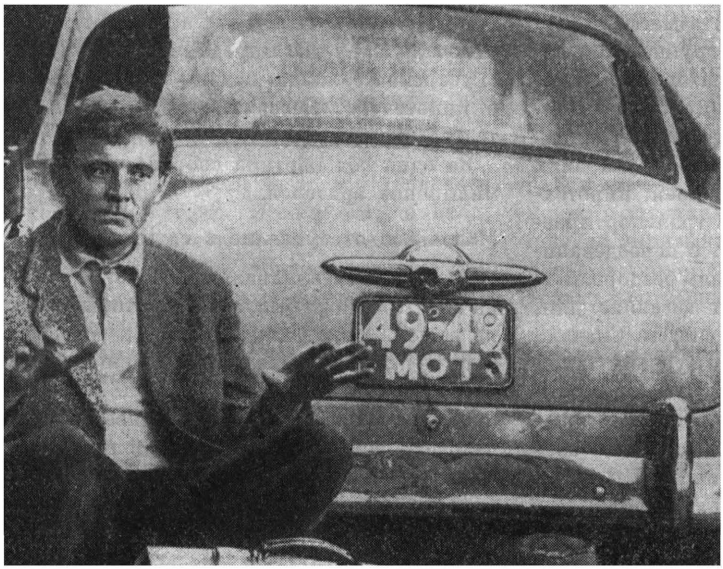
Назначение сатиры, по сравнению с прошлым, изменилось. Не стану повторять то, что уже известно читателям. Скажу только, что если раньше сатира подрывала основы строя, то у советской сатиры совсем иная роль. Сатира помогает социалистическому обществу избавиться от того дурного, что еще сохранилось в жизни. Современная сатира борется против бюрократизма, ханжества, хвастливости, зазнайства, тунеядства, воровства, взяточничества. Она помогает очистить нашу светлую действительность от скверны, как хирург удаляет зараженные места, чтобы организм мог развиваться дальше. «Человечество, смеясь, расстается со своим прошлым» — эти слова Карла Маркса являются девизом наших сатириков.

Критика недостатков сатирическим способом приносит пользу, а не вред. Куда больше вреда от хвастовства, самоуспокоенности. Боль сатирика и есть то прекрасное чувство, которое говорит о подлинной любви к своей стране и к своему народу.

Не было бы счастья...

...Недавно с Эмилем Брагинским мы написали свою шуточную коллективную автобиографию.

Брагинского зовут Эмилем, Рязанова зовут Эльдаром. Рязанов родился 18 ноября,



«Берегись автомобиля!». Деточкин — И. Смоктуновский

«Берегись автомобиля!». Деточкин — И. Смоктуновский, Подберезовиков — О. Ефремов

а Брагинский опоздал на один день и родился 19 ноября. Зато Брагинский появился на свет в 1921 году, а Рязанов задержался, к сожалению, на шесть долгих лет. Брагинский хотел стать писателем и поэтому кончил юридический институт. Рязанов тоже хотел стать писателем и поэтому закончил Институт кинематографии. Брагинский хотел писать художественную прозу и поэтому продолжительное время работал корреспондентом журнала «Огонек». Рязанов хотел ставить художественные кинокартины и поэтому продолжительное время работал режиссером студии документальных фильмов.

Потом Брагинский осмелел и написал несколько пьес: «Раскрытое окно», «Встречи на дорогах», «Наташкин мост».

Рязанов тоже осмелел, поставил «Карнавальную ночь», «Девушку без адреса», «Человека ниоткуда», «Гусарскую балладу».

Потом Брагинский и Рязанов, наконец-то, встретились и выяснили, что они никогда не работали вместе. Это их объединило: они написали повесть «Берегись автомобиля!». Во время работы они не поссорились и решили продолжать в том же духе.

Так возник писатель Брагинский и Рязанов. Этот автор сочинил еще три повести: «Зигзаг удачи», «Убийство в библиотеке» и «Старики-разбойники». Последняя повесть автобиографического характера не носит.

«Зигзаг удачи» и «Старики-разбойники» режиссер Рязанов в свободное от литературы время поставил в кино.

Потом писатель Брагинский—Рязанов увидел, что он еще ничего не написал для театра. А это неправильно. Пришлось исправить ошибку и написать три пьесы: «Однажды в новогоднюю ночь или с легким паром», «Сослуживцы» и «Родственники».

...В конце 1962 года я встретился с драматургом Э. Брагинским, и мы стали искать сюжет, чтобы сочинить вместе новый сценарий.

Я смотрел на Брагинского как на очередного сценариста, не подозревая, что это содружество потом выльется в постоянное и длительное соавторство.

«Зигзаг удачи». Орешников — Е. Леонов

Брагинский тоже смотрел на меня как на очередного режиссера.

Итак, мы сели вдвоем и начали придумывать сюжет. Придумывание сюжета — это проклятый период. Жизнь редко подсказывает занимательную историю, обычно ее надо выдумать. Но в первый раз нам неслыханно повезло.

Историю о том, как какой-то человек угонял частные машины у людей, живущих на нечестные, нетрудовые доходы, продавал их, а вырученные деньги переводил в детские дома, мы оба слышали в разных городах — и в Москве, и в Ленинграде, и в Одессе. В каждом городе утверждали, что эта история случилась именно у них. Рассказывали, что в какой-то газете об этом даже писалось.

Прежде чем начинать работу над сценарием, нам хотелось убедиться в достоверности этого случая. Мы искали газету, но тщетно. Нам хотелось непосредственно познакомиться с человеком, замешанным в столь необычном и столь гуманном преступлении. Мы обращались с запросами в юридические учреждения, но не смогли найти следов этого судебного дела.

И тут, наконец, мы поняли, что эта история не факт, а, конечно, легенда, которая приняла обличье всамделишнего случая.

Отсутствие реального жизненного прототипа нашего будущего героя хотя и сильно озадачило нас, но не настолько, чтобы мы отказались от самой идеи воплощения его средствами искусства.

Сразу возникла проблема: в какое русло направить сюжет. Первая мысль была — сделать нечто вроде автомобильного вестерна. Герой его был бы а ля Робин Гуд. Роль исполнил бы актер а ля Дуглас Фербенкс. Наш Робин Гуд, как и подобает всякому благородному разбойнику, совершал бы подвиги легко, непринужденно и победно.

Словом, все шло к тому, чтобы создать еще один незамысловатый фильм во славу всеобщей добродетели и высшей справедливости.

Вестерн, как правило, жанр облегченный. Положительные герои вестерна выкрашены в одну голубую краску, отрицательные — только лишь в черную. При такой трактовке не могла идти речь о том, чтобы показать глубокую социальную картину общества, не могла идти речь о создании интересных, ярких характеров.

В конце концов мы отказались от мысли сделать динамичный автомобильный вестерн. Захотелось приспособить эту историю к другому. Захотелось поточнее взвесить традицион-

«Зигзаг удачи». Алевтина — В. Талызина, Калачев — Е. Евстигнеев

ные общечеловеческие категории добра, зла, благородства, подлости, справедливости, объяснить их изнутри.

Поэтому мы предпочли парадоксальные, извилистые ходы вглубь прямому движению по плоскости.

Наш герой — самый честный человек по сути, но по форме он жулик. Идейный по форме подполковник в отставке, по содержанию спекулянт. Следователь, которому подобает быть по долгу службы твердым, решительным и непоколебимым, позволяет себе иметь человеческие слабости, то есть на поверку оказывается по сути своей мягким, добрым, сговорчивым.

Такого рода перевертывание и выворачивание характеров, должностей и ситуаций встречалось в нашем сценарии довольно часто. Но, понятно, не ради забавы мы это делали. Мы стремились отделить формальные стороны каких-то жизненных явлений от их сущности. Для этого и потребовались эксцентрические приемы анализа действительности.

Больше всего хлопот нам доставил главный персонаж. Ведь его приходилось изобретать, правда, не совсем заново. Мы опирались на известные традиции литературы и кино. Пытаясь представить нашего героя, вспомнили Дон-Кихота, чаплинского Чарли, князя Мышкина.

Нам хотелось сделать добрую, немного грустную комедию о хорошем человеке, который кажется ненормальным, но на самом деле он нормальней многих других, потому что обращает внимание на то, мимо чего мы часто проходим равнодушно. Этот человек — большой, чистосердечный ребенок. Его глаза широко открыты на мир, его реакции непосредственны, слова простодушны, сдерживающие центры не мешают его искренним порывам.

Мы дали ему фамилию Деточкин.

Как незвонкая фамилия, так и заурядная внешность героя должны были дезориентировать зрителя относительно преступных наклонностей самого персонажа. Мы придумали ему род официальных занятий — страховой агент.

Днем он принужден гарантировать возмещение тех убытков, которые он будет наносить ночью.

Затем потребовалось заполнить в анкете нашего героя ту графу, которая свидетельствует о семейном положении. По мере того, как наш сюжет продвигался вперед, нанизывая новые события, становилось все более очевидным, что нормальное семейное положение не для Деточкина. Деточкин из тех идеалистов, которые сначала устраивают общест-

венную жизнь, а потом уже личную. Поэтому мы обрекли своего героя на одиночество. У него есть мать, в некотором роде вариант самого Деточкина, только на пенсии. Есть женщина, которую он любит, но не посвящает в свои подвиги на ниве справедливости. Она водит троллейбус, и их свидания происходят на остановках, согласно расписанию движения троллейбусов.

Деточкин, конечно же, условная фигура, но не настолько, чтобы не вызывать реальных жизненных ассоциаций. В этом смысле мы учли опыт героя из «Человека ниоткуда». Там он снежный человек — человек из первобытных времен, там другая мера условности. А здесь мы хотели поставить Деточкина на грани условного и безусловного, чтобы в его реальность зритель и верил и не верил.

Точно так же обстоит дело с его психической полноценностью. С одной стороны, у него было сотрясение мозга после аварии, с другой стороны — у него и справка есть, что он нормальный. Он, если хотите, идеальный герой, который спущен с небес на прозаическую землю, чтобы обнаружить еще встречающиеся отклонения от социальных и человеческих норм.

Этот человеческий феномен заинтриговал нас не сам по себе, не он предмет нашего художественного расследования. Деточкин — своего рода шкала человеческой порядочности. Комедия «Человек ниоткуда» была решена условно, в форме, близкой к сказке, к притче. Но, как я уже сказал, мне не все там удалось. Поэтому в своей новой картине я был особенно внимателен к тем вопросам, которые касались меры и степени условности.

Один из таких вопросов — выбор актера на главную роль. С самого начала работы над сценарием мы знали, что роль Деточкина будет играть Юрий Никулин, замечательный комедийный актер. Я провел с ним немало кинопроб. Никулин очень подходил для этой роли. Его уже стали учить вождению машины — хотелось, чтобы в фильме он это делал сам, а дублер подменял бы его только во время опасных трюков. Кроме Юрия Никулина, были утверждены следующие артисты: на роль следователя Максима Подберезовикова — Юрий Яковлев; на роль водителя троллейбуса — Ольга Аросева.

Но за несколько дней до начала съемок произошло событие, разрушившее наши первоначальные планы. Выяснилось, что Юрий Никулин должен ехать в зарубежные гастроли с цирком. Все наши просьбы об отсрочке этих гастролей в связи со съемками цирк решительно отклонил. Поскольку мы остались без исполнителя главной роли, картину немедленно законсервировали. Это такая форма, когда производство картины останавливают на время.

Судьба нашей картины была неясна.

Дело в том, что нас все время упрекали в том, что после выхода фильма все советские граждане, вслед за Деточкиным, примутся после работы или вместо нее угонять автомобили.

Нам говорили, что вообще-то сценарий интересный, но зачем Деточкин ворует автомобили? Это нехорошо! Гораздо лучше, если бы он просто приходил в ОБХСС и сообщал, что, мол, такой-то человек жулик и что его машина приобретена на нетрудовые доходы. Это было бы действительно смешно и интересно.

И потом, объясняли нам, в сценарии полная путаница с Деточкиным. Он положительный герой или отрицательный? С одной стороны, он жулик, с другой стороны — он не жулик. Непонятно, что с ним делать, посадить его в тюрьму или не посадить?

Короче — сценарий вызывал недоумение. Отъезд Никулина на гастроли за границу и послужил прекрасным поводом для остановки такой сомнительной картины.

Тогда и Брагинский и я очень расстроились. Зато теперь мы благодарим судьбу, что случилось именно так! Если бы фильм не закрыли, мы бы никогда не додумались писать прозу. А тогда нам стало жаль потерять этот сюжет, и один из нас сказал:

«Слушай, а не попробовать ли нам написать о Деточкине повесть?»

И тогда другой начал: «Читатели любят детективные романы. Приятно читать книгу,

заранее зная, чем она кончится. И вообще, лестно чувствовать себя умнее авторов...»

Повесть была написана, и журнал «Молодая гвардия» принял ее к публикации.

Теперь я предоставлю слово Эмилю Брагинскому.

«И вот тут,— пишет Брагинский,— Эльдар Рязанов раскрыл свое некрасивое режиссерское нутро. Он не стал ждать, пока Рязанов и Брагинский напишут что-нибудь новенькое. Он был настолько близорук, что не понимал: надо работать вместе и только вместе. Режиссер Рязанов схватил готовый, чужой (подумать только — чужой!) сценарий и поставил по нему картину «Дайте жалобную книгу».

Берегись автомобиля!

Довольно долгое время на наших экранах господствовали комедии, в которых ситуации, как правило, имели мало общего с жизнью, а герои — с подлинными людьми. Был создан некий специальный, условный киномир, где вращались ненатуральные комедийные персонажи, натужно стараясь рассмешить зрителя. Зритель смотрел на экран и не узнавал окружающей действительности, себя или своих знакомых. Комедии регулярно ругали, как в кинозалах, так и на страницах печати.

Конечно, найти смешное в подлинной жизни, в реальных людях значительно сложнее, чем в условном, придуманном киномире. Для меня отказ от «ненатуральной» комедии начался с фильма «Дайте жалобную книгу». Сценарий, написанный в манере «традиционной» драматургии, так и просился на экран в цветном, музыкальном воплощении, с героями в ярких, нарядных костюмах, снятыми исключительно в солнечную погоду.

Я начал с того, что отказался от цвета. Это был мой первый черно-белый художественный фильм. Я стал пытаться переломить условность ситуаций и характеров максимально правдивой съемкой и достоверной игрой актеров. Я стремился создать на основе искусственно сконструированного сценария реалистическую комедию. Мне хотелось, чтобы зрители, посмотревшие ее, узнавали себя, свой быт, свою жизнь.

В этом фильме не было ни одной декорации, построенной на киностудии. Вместе с молодыми операторами Анатолием Мукасеем и Владимиром Нахабцевым я снимал картину только в подлинных интерьерах и на натуре. При съемке некоторых эпизодов применялась скрытая камера.

Я привлек актеров, которых можно было бы скорее назвать драматическими, нежели комедийными.

Создавая фильм «Дайте жалобную книгу», я искал для себя новые формы выражения смешного на экране. В этой картине, я думаю, отчетливо видна борьба с моей прежней режиссерской манерой.

И вот что получилось: эпизоды, которые снимались не как комедия, а как кусок жизни, стали терять гротесковую однолинейность, взамен приобретая некий жизненный объем, позволяя рассматривать изображенное словно бы с разных точек зрения. И отнюдь не только гнев, негодование, но непрошеная грусть и жалость вселялись в душу при виде старого «Одуванчика», с его убогим шиком, провинциальным уютом вечеров, со своими клиентами и привычной грубостью затравленной официантки, которая ничего с собой поделать не может: «как увидит посетителя, так руки трясутся». Всем нам досконально известен образ официантки, которая приближается к столику со взглядом ненавидящим или отсутствующим. Он был воскрешен актрисой Т. Гавриловой очень точно, объемно, вызывая не только обиду и гнев, но и сочувствие.

Такое же чувство вызывала и гротесковая пожилая певица, сообщающая с жалкой ресторанной эстрады, что ей «всего семнадцать лет и жизнь цветет весенним садом», в исполнении Рины Зеленой. Актриса сделала образ не только смешным, но и трогательным, жалким.

Правда, реалистические куски действия соседствовали с традиционным изображением жуликов, с бодрыми песенками в исполнении молодежного оркестра, с эффектным полетом лайнера и с финальным танцем влюбленной пары.

«Старики-разбойники». Воробьев — Е. Евстигнеев, Мячиков — Ю. Никулин, дежурная — И. Мурзаева

В «Жалобной книге» мне не удалось добиться и единства актерского ансамбля. Актеры играют как бы в двух планах — одни реалистически, другие гротесково.

И тем не менее, именно комедия «Дайте жалобную книгу» стала для меня переломной, именно этот фильм я расцениваю как генеральную репетицию к «Берегись автомобиля!».

Пока я снимал «Дайте жалобную книгу», повесть «Берегись автомобиля!» была напечатана в журнале «Молодая гвардия». У повести появилась хорошая пресса. И теперь можно было предложить студии не оригинальный сценарий, а экранизацию, которую, как известно, любят больше.

И экранизацию повести «Берегись автомобиля» снова запустили в производство. Тут выяснилось, что Никулин и на этот раз не может сниматься, он опять уезжает на гастроли не то в Японию, не то в Аргентину, не то в Австралию.

Поиски героя пришлось начинать заново. Нужен был актер, в которого зрители могли бы абсолютно уверовать, как в реально существующего человека, и одновременно удивиться его высоко профессиональному лицедейству. То есть актер и обыкновенный и странный сразу.

Об Иннокентии Смоктуновском зашла речь еще два года назад, когда картина только начиналась. Тогда мы говорили в таком плане: хорошо бы было, если бы... Актер в тот момент играл трагического Гамлета в фильме Г. Козинцева, и на его участие в нашей картине в течение ближайшего будущего мы не могли рассчитывать. А о далеких временах не загадывали... Но когда возобновилась работа, «Гамлет» уже совершал свой триумфальный путь по экранам мира, и мы решили соблазнить Смоктуновского, предложив ему задуматья над гамлетовскими вопросами в ином ключе и в ином жанре.

Когда я дал Иннокентию Михайловичу прочитать повесть «Берегись автомобиля!», он сказал: «Ну, что же, это очень интересно, вы стучитесь в ту дверь. Но сейчас я не могу сниматься». И действительно, актер играл роль В. И. Ленина в фильме «На одной планете».

Эта работа, которой он отдавал много сил, занимала его целиком, и нравственно и физически. На один только грим уходило около четырех часов. А потом еще восемь часов шла съемка. В общем, его рабочий день длился пятнадцать-шестнадцать часов. «Я не могу приехать к вам на кинопробу, у меня нет времени. А когда бывает выходной, то я так устаю, что должен отдохнуть, иначе я просто не смогу работать будущую неделю», — жаловался Смоктуновский.

Положение становилось безвыходным. И тогда я решил осуществить вариант, который обычно на студии не практикуется. Я собрал съемочную группу и выехал в Ленинград, чтобы снять кинопробы Смоктуновского там, поступив согласно поговорке: «Если гора не идет к Магомету, то Магомет идет к горе».

Несколько дней я репетировал с Иннокентием Михайловичем. И хотя он казался замученным, очень уставшим от работы, хотя мысли его были заняты другим, я сразу убедился, что он создан для роли Деточкина: он странен и естествен в одно и то же время.

Наконец нам удалось улучить момент и снять кинопробу. Кинопроба получилась не очень хорошая. Сказалась усталость Смоктуновского и то, что вся его творческая энергия была сосредоточена на другой роли. Но тем не менее, удалось достичь главного: я безоговорочно верил этому персонажу!

Мы вернулись в Москву, стали подбирать актерский ансамбль. И тут неожиданно из Ленинграда пришла телеграмма: «К сожалению, сниматься не могу, врачи настаивают длительном отдыхе. Пожалуйста, сохраните желание работать вместе другом фильме, будущем. Желаю успеха, уважением Смоктуновский».

В съемочной группе началась паника. Все единодушно хотели, чтобы роль Деточкина играл Смоктуновский. Но актер болен, а съемочный период нельзя ни сдвинуть, ни отложить. Что делать? И мы стали искать другого исполнителя.

Мы пробовали прекрасного Леонида Куравлева. Он оказался достоверен, правдив, но в нем не хватало странности, не было эдакого «легкого сдвига мозгов», что ли.

Пробовали мы и Олега Ефремова. Он очень хорошо сыграл сцену, но, увидев его Деточкина на экране, наш художник Борис Немечек сказал: «Товарищи, это же волк в овечьей шкуре!»

И, действительно, Олег Ефремов изображал этот персонаж, а не был им. Сквозь мягкость, добросердечие и странность, прекрасно сыгранные артистом, проглядывал волевой, железный человек. И тогда мы приехали к нему в театр «Современник», которым он руководил, и предложили без пробы роль Максима Подберезовикова, следователя, антагониста Деточкина. Я до сих пор вспоминаю об этом нашем с ним разговоре с огромной симпатией и уважением к Ефремову. Без малейшей амбиции согласился он на наше предложение, хотя ему очень хотелось сыграть Деточкина.

Олег Ефремов идеально подходил для роли Подберезовикова. С одной стороны, его актерской индивидуальности присущи черты, которые положено иметь следователю, то есть стальной взгляд, решительная походка, уверенность жеста, волевое лицо. С другой стороны, в актере присутствовала самоирония, позволявшая ему играть как бы не всерьез, подчеркивая легкую снисходительность по отношению к своему персонажу. Кроме того, Олег Ефремов — актер обаятельный и сердечный. Все это было очень важно для моего замысла.

Обычно, когда зритель смотрит или читает детектив, он всегда сопереживает или благородному следователю (скажем, Шерлоку Холмсу), или благородному преступнику (скажем, Робину Гуду). Мне же хотелось, чтобы симпатии зрителя были поровну поделены между тем, кого ищут, и тем, кто ищет. Ведь и преследуемый и преследователь в данном случае являются, по существу, жертвами ситуации. Несмотря на то, что один носит

мундир, а другой мундира не носит, и, казалось, находятся в разных лагерях, оба героя глубоко порядочны, полны добра к окружающим, благородны. Поэтому фактически они принадлежат к одному лагерю. По своей человеческой сути они очень близки.

Образ Максима Подберезовикова имеет в картине как бы своего двойника, свое философское и нравственное продолжение.

Когда Деточкин на ворованной «Волге» уезжает ее продавать, Подберезовикова в этом эпизоде как бы подменяет заштатный орудовский милиционер на шоссе. (Эту роль сыграл великолепный актер Георгий Жженов.)

Автоинспектор оказывается в положении, сходном со следователем. Когда инспектор говорит: «А мы с тобой вместе делаем общее дело — ты по-своему, я по-своему»,— он даже не подозревает, насколько оказывается прав. В конце погони милиционер спрашивает: «А чего ты от меня удирал?» И Деточкин отвечает: «Привычка! Ты догоняешь, я удираю». Страж порядка улыбается и говорит: «И у меня привычка! Ты удираешь, я догоняю».

Этим диалогом мы хотели подчеркнуть тему общности людей. Мы стремились рассказать о том, что людей соединяет, а не разделяет. Нам кажется — и Брагинскому и мне,— что в искусстве интереснее находить нити, связывающие людей, а не границы, разделяющие их. Это труднее, зато зритель и читатель всегда откликаются более благодарно, чем тогда, когда им показывают ненависть, злобу, жестокость.

Итак, мы нашли следователя, но героя у нас по-прежнему не было. Мы пробовали еще ряд артистов, но все они не подходили. И тогда я поступил совершенно неожиданно...

...Когда я вышел на площадь перед Московским вокзалом в городе Ленинграде, шел проливной дождь. Я позвонил Смоктуновскому

«Старики-разбойники». На съемках фильма

домой, но к телефону никто не подошел. На «Ленфильме», в группе «На одной планете» мне сказали, что Иннокентий Михайлович болен и живет на даче, в ста километрах от города.

На всякий случай я еще в Москве запасся рисуночком, как проехать к нему на дачу. И хотя взял такси и отправился в сторону Финляндии.

После долгих поисков по проселочным дорогам, где машина увязала в грязи, я подъехал к дачному поселку, и какой-то мальчик указал на дом Смоктуновского.

Когда я вошел, Иннокентий Михайлович спал. Шум разбудил его. Он открыл глаза и увидел в проеме дверей человека в плаще, с которого стекала вода. Меньше всего он ожидал увидеть в этот момент именно меня. Он не поверил своим глазам, но это не было кошмарным сном, а, как он потом говорил, оказалось кошмарной действительностью.

На Смоктуновского, конечно, произвело впечатление, что режиссер приехал так далеко, в скверную погоду и нашел его в этом заброшенном месте. Ему нравилась роль Деточкина, ему действительно хотелось ее сыграть, но чувствовал он себя больным и поэтому снова долго отказывался. Я уговаривал как мог. Я обещал, что если надо, мы перенесем действие фильма из Москвы в Ленинград. Мы создадим ему царские условия для работы. Я не скупился на посулы и обещания.

Я и впрямь по мере возможности собирался облегчить ему жизнь. Я видел, что Иннокентий Михайлович нездоров и очень переутомлен.

Вернулась из магазина его жена и, увидев меня, не сказала ни одного приветливого слова. Она молча жарила яичницу — нужно было накормить гостя,— но всем своим видом выказывала явно неодобрительное ко мне отношение. Она не вмешивалась в наш разговор. Но те презрительные взгляды, которыми она обдавала своего мужа, убедительно показывали, что, если он даст согласие на съемку, она будет считать его полным ничтожеством.

Наконец Иннокентий Михайлович сдался и сказал: «Ну ладно, хорошо, вот где-то в конце августа я кончу эту картину. Мне нужно несколько дней, чтобы прийти в себя, и я приеду».

Я сказал:

— Хорошо, Кеша, спасибо, но после твоей телеграммы с отказом мне никто не поверит, что ты согласен. Телеграмма — это документ, и я должен противопоставить ей другой документ. Я должен показать дирекции студии бумагу. Поэтому пиши расписку, что ты будешь сниматься в картине.

Это был беспрецедентный случай — режиссер взял с актера расписку, что он будет сниматься! До сих пор в архиве в папке фильма «Берегись автомобиля!» вместе с приказами, сметами и календарными планами лежит расписка, в которой написано: «Я, Иннокентий Михайлович Смоктуновский, обязуюсь не позже 20 августа приехать в Москву и приступить к съемкам в роли Деточкина в фильме «Берегись автомобиля!».

Так я нашел героя своей будущей картины.

Лучшего выбора, чем Смоктуновский на роль Деточкина я не мог бы сделать при всем желании. В кино довольно часто случается, что на роль драматическую режиссер вдруг приглашает актера, известного своим комедийным талантом. Скажем, режиссер Стэнли Креймер иногда практикует подобные вещи.

Есть более близкий нам пример: «Когда деревья были большими» Л. Кулиджанова. Там драматическую роль играл комический артист Юрий Никулин. Помню, как в первых кадрах это озадачивало. А потом все стало на свои места, и выбор режиссером актера казался безукоризненно логичным и строго закономерным. Своеобразная актерская индивидуальность Никулина не просто проиллюстрировала режиссерский замысел, но углубила его, в чем-то освежила, остранила мысль.

На комедийную роль приглашать драматического актера принято гораздо реже. Тем не менее, я сделал это с меньшей дозой колебаний и сомнений, чем сам актер принял мое предложение.

Иннокентий Михайлович все время волновался: будет ли он смешон? Но смех — это почти всегда итог, эффект, а перед этим долж-

ны быть действие, процесс и — мысль. Поэтому мне важно было, чтобы актер был точен и достоверен. И тогда, я это знал наверняка, эффект будет комичным или трагичным, или, еще лучше, трагикомичным.

Смоктуновский отдал картине свой редкий актерский талант и еще нечто большее. Он пришел на экран сам. Его своеобразная человеческая индивидуальность дала тот эффект остранения характера Деточкина, какого я мог только желать. Этого невозможно было добиться никакими актерскими приемами, уловками.

В моих предыдущих фильмах эксцентрика была на поверхности. Это были комедии эксцентрических положений и ситуаций. Выходить с честью из них занятие хотя и хлопотливое, но не слишком трудное. В «Человеке ниоткуда» уже есть попытка загнать эксцентрику в глубь характера. Но она не удалась, там все-таки больше эксцентричен персонаж, чем характер. Поэтому там актеру достаточно пройтись на руках по мостовой, чтобы прослыть чудаком.

В картине же «Берегись автомобиля!» эксцентризм ушел в подтекст ситуаций и характеров, и только изредка он проступает на поверхности, например, в эпизоде автомобильных гонок.

Естественно, перед Смоктуновским стояла задача другого масштаба. Вот тут мы и положились на него не только как на великолепного актера, но и как на самобытного человека.

В картине есть эпизод, где Деточкин, в который раз, пытается безуспешно угнать машину Семицветова среди бела дня. И все ему что-то мешает: то машина перегородила дорогу, то пристал какой-то гражданин — подвези его на вокзал.

И тут по сценарию наш герой врал с три короба, чтобы надоедливый мужчина отстал. В картине Деточкин не врет, он говорит правду. Это сам Смоктуновский восстал против лжи своего героя. Восстал, следуя не только логике характера Деточкина, но и, пожалуй, своего собственного. Врать было тяжело прежде всего ему самому. Но как много приобрел в своей убедительности образ Деточкина! Он выкладывает этому гражданину все как есть: что машина эта не его, что он хочет ее угнать, что его собеседник может попасть в неприятную историю. Вот так обернулась неожиданной стороной душевная цельность исполнителя, которая обогатила тем самым и душевную цельность персонажа. Это и есть эксцентрический поворот характера, и он был сделан индивидуальностью актера.

Вообще, наиболее плодотворная форма сотрудничества актера и режиссера — это диалог. Когда фильм — монолог только актера или только режиссера, то это может быть внешне довольно эффектно, но всегда обедняет фильм. Интересно, если мысль в движении. Как-то уже сложилось стереотипное суждение, что режиссер и актер взаимно счастливы, когда один задумал, а другой в точности все выполнил. А надо, чтобы один подумал и другой подумал — каждый по-своему. Может быть, лучше, когда каждый из них думает наоборот. Замысел нужно во время работы время от времени опрокидывать, если надеешься прийти к интересному художественному итогу.

Участие в главной роли Иннокентия Смоктуновского потребовало особенно тщательного подбора актерского состава фильма. Речь шла именно о том, чтобы создать актерский ансамбль, единый по манере, стилю и мастерству.

Объединение в одной комедии таких разных актерских индивидуальностей, школ, как сатирический Анатолий Папанов, рациональный Олег Ефремов, смешная, но реалистическая Ольга Аросева, гротесковый Андрей Миронов, правдивый Георгий Жженов, глубокая Любовь Добржанская, эксцентрический Евгений Евстигнеев, было задачей нелегкой.

Надо сказать, что работать с такими прекрасными артистами было радостно и творчески интересно, хотя мне иногда приходилось выступать в роли кучера, чья телега была запряжена лебедем, раком и щукой. Здесь нужно было проявлять железную твердость, чтобы ввести актерский коллектив в единое русло интонации фильма. И здесь мне помогло то, что мы с Брагинским написали не только сценарий, но и повесть.

Повесть наша построена как детектив, но детектив комический, пародийный. Ироническая интонация повести перешла в фильм и явилась, как мне кажется, тем цементом, который скреплял столь разные актерские индивидуальности.

Но наряду с этим фильм несколько отличается от повести. Различие это не в изменении ситуаций или характеров персонажей. Разница заключается в том, что фильм грустнее, чем повесть. Повесть откровенно сатирична и юмористична. В фильме к этим качествам добавляется еще и грусть. Нам хотелось, чтобы зритель не только смеялся, но и печалился. Мы хотели создать трагикомедию, потому что, как мне кажется, этот жанр наиболее полнокровно отображает многообразие жизни, сплетение в ней смешного и грустного.

Когда сюжет крепко сбит и хорошо выверен, можно позволить себе и некоторую «десюжетизацию» уже в процессе съемок. Так, мы иногда разрешали себе нарушить драматургическую симметрию. Персонаж, который у нас появлялся в начальных кадрах, не обязан был присутствовать в заключительных, как это задумывалось по сценарию.

Сама манера съемки, ее приемы были из тех, которыми пользуются кинематографисты, когда хотят застать жизнь врасплох. Операторы фильма Анатолий Мукасей и Владимир Нахабцев остро чувствуют современность. Вместе с художником Б. Немечеком они старались создать подлинную, неприкрашенную среду, в которой протекало действие.

Минимальным было количество павильонных съемок. Работали в основном на натуре, даже тогда, когда, казалось бы, проще было этого не делать. Например, комиссионный магазин... Менее хлопотно было бы, пожалуй, его выгородить, построить в павильоне, чем разместить всю аппаратуру и снимать в магазине натуральном. И тем не менее, убежден, что мы это сделали не напрасно. Всамделишность магазина, реальность и достоверность всего интерьера, живой ритм жизни улицы за окнами — это было нам нужно прежде всего. Поэтому мы иногда снимали скрытой камерой.

Или эпизод погони. Конечно, он целиком поставлен, от первого и до последнего кадра. Но что там документально, что там убедительно, так это игра актеров Смоктуновского и Жженова.

Словом, фантастичность сюжета мы стремились искупить реальностью его течения. Не для того, чтобы ввести кого-то в заблуждение относительно выдуманной истории, выдуманных героев. Меньше всего у нас было в мыслях, чтобы Деточкина приняли настолько всерьез, что ему захотели бы подражать. Сам сюжет, по-моему, не оставляет сомнений относительно целесообразности робингудовской деятельности героя. Ведь, наказав одного жулика, он продает ворованные машины, а ворованную машину купит обязательно тоже жулик. Честный человек не станет покупать ворованную машину. И вся его деятельность, в конечном итоге, ни больше, ни меньше, как переливание из пустого в порожнее. Но показ этой, казалось бы, бессмысленной деятельности нашего героя все-таки имел смысл. Он заставлял зрителя задуматься о некоторых сложных процессах, протекающих в недрах нашего общества.

Проблемные комедии, как и проблемные драмы, рождаются в тех случаях, когда художник стремится не уйти от реальных жизненных противоречий, а пытается разобраться в них.

Естественно, что режиссеру-комедиографу разбираться приходится своеобразно. Как совершенно естественно, что комедийное разрешение конфликта не имеет ничего общего с облегченным подходом к нему. Конфликт можно заострить драматически, а можно комедийно. Это уж зависит от того, что рациональнее, и зависит также от наклонностей автора. Но и в том и в другом случае необходимо заострить, а не притуплять и не сглаживать. Только тогда можно рассчитывать на общественно полезный смысл своей работы.

Должен сказать, что тезис о том, что искусство влияет на жизнь, нельзя понимать буквально. Я не верю, что дурака можно перевоспитать в умного, осмеяв его. Не думаю, что чиновников при искусстве, подобных

Огурцову, стало меньше после «Карнавальной ночи». По моему убеждению, художник должен апеллировать не к совести бесчестного человека, не к человечности бездушного бюрократа, не к разуму дурака, он должен апеллировать к чувству юмора умного, душевного человека. Пародийный образ руководителя народного театра из «Берегись автомобиля!» не убьет наповал его жизненный прототип, но, надеюсь, поможет другим увидеть его таким, каков он есть на самом деле.

Тот идейный спекулянт, которого играет Папанов, не разбудит совести у реальных спекулянтов, но, может быть, углубит представление о них. На недобрых людей не только важно указать пальцем — важно их и обезвредить. Иными словами, комедия призвана вооружать хороших, умных людей против чванливых глупцов, самодовольных корыстолюбцев.

Работая в жанре комедии, часто приходится слышать такие упреки: что же вы поставили умного человека в дурацкое положение и смеетесь над ним?

Но дело в том, что в дурацкое положение можно поставить именно умного человека, потому что дурак находится в нем всю жизнь.

Литературные и прочие зигзаги

Прежде чем написать сценарий комедии «Зигзаг удачи», мы с Э. Брагинским пустились по проторенной дорожке. Мы сначала написали повесть, опубликовали ее в журнале «Наш современник», а после этого, сделав сценарий, предложили его киностудии «Мосфильм».

Нас частенько спрашивают: «А как же вы пишете вместе? Наверное, вдвоем сочинять значительно труднее, чем в одиночку? Кроме того, творчество очень индивидуальный, очень личный процесс, как же вы находите общий язык в прямом и в переносном смысле?»

С самого начала работы мы, как и всякая уважающая себя организация, приняли устав. Пункт первый — полное равноправие во всем. Вплоть до того, что работаем по очереди — день у одного, день у другого. Если один приезжал к другому дважды, другой должен отработать и тоже приезжать дважды. Затем от Совета Безопасности ООН мы позаимствовали право «вето». Если одному из нас не нравится реплика, эпизод, сюжетный ход, даже отдельное слово — он накладывает «вето», и другой, в отличие от членов Совета Безопасности, не смеет спорить. Это очень важно для экономии времени и, кроме того, проходит только то, что устраивает нас обоих.

Правило «вето» действует по сегодняшний день, ликвидируя на корню конфликты. Благодаря ему, мы за десять лет совместной работы ни разу не поссорились. У нас еще все впереди.

Третье правило нашего устава — писать всегда сообща. Сидя напротив друг друга.

Если говорить о технической стороне работы — кто же именно водит пером, то дело обстоит так. У Брагинского в кабинете один диван, у меня в кабинете тоже один. Очень важно первому принять горизонтальное положение. Тогда другой не имеет возможности лечь — некуда! И писать приходится тому, кто сидит. Всем понятно, что писать лежа неудобно!..

Надо сказать, что встреча с Эмилем Брагинским, создание прозы, которая предшествовала постановке фильма, сыграли в моей творческой судьбе поворотное значение. Если до этого я был режиссером, который воплощал на экране чужие идеи, сюжеты, характеры, то, начиная с «Берегись автомобиля!», я стал режиссером-автором...

В основу «Зигзага удачи» лег действительный случай, рассказанный нам приятелем. Один сборщик членских взносов регулярно «занимал» деньги у профсоюзной кассы. На эти деньги он покупал облигации трехпроцентного выигрышного займа. Если облигации не выигрывали, он их продавал, а деньги возвращал в профсоюзную кассу. Если же облигация выигрывала, он брал выигрыш себе, опять-таки возвращая нетронутыми профсоюзные деньги и все оставалось шито-крыто. Эта история послужила для нас толчком. Казус, на котором построен наш сюжет, заключался в том, что человек купил облигацию, выигравшую десять тысяч рублей. Но облига-

ция приобретена на членские взносы всего коллектива фотографии «Современник». Так кому же принадлежит выигрыш? Тому, кто купил облигацию, или всем пайщикам, которые вносили членские взносы? Эта дилемма и становится пружиной драматических и комедийных событий в повести и фильме «Зигзаг удачи».

«Давно известно, что деньги портят человека. Но отсутствие денег портит его еще больше»,— говорит диктор, комментирующий события фильма. «Зигзаг удачи» рассказывает о том, как деньги делают из добрых, славных людей — людей злых, алчных, как эти люди буквально звереют, теряют человеческое достоинство, и как все-таки чувство локтя, товарищества, коллективизма в конце концов побеждает в них и наши герои оказываются выше страсти к золотому тельцу.

Критики иногда упрекали меня в недостаточной злости к некоторым персонажам моих фильмов. Я с ними согласен. К целому ряду своих героев я относился значительно сложнее, не испытывая однолинейного чувства, скажем, чувства ненависти или презрения. Мне всегда казалось, что интересно найти в отрицательном герое его правду, выяснить, как «он дошел до жизни такой», понять не только его недостатки, но и достоинства, то есть сделать образ более стереоскопичным, объемным. Ведь еще Станиславский сказал: «Играя злого, ищи, где он добрый». Поэтому в каждом сатирическом персонаже, который я высмеиваю в своих фильмах, я ищу что-то человеческое, хорошее, подчас грустное.

Не скрою, что вначале такого рода отношение к отрицательным героям возникало скорее непроизвольно, не являясь моим сознательным намерением. Но уже в фильме «Дайте жалобную книгу», когда я показывал ресторанную певицу — неталантливую, старую женщину, поющую романсы о молодости и любви, я специально добивался, чтобы непременно ощущалась также и ее жизненная неустроенность. За то, что она поет, ее, за ширмой ресторанной эстрады, бесплатно кормят. Во время еды она читает бюллетень по обмену жилплощади. И зритель понимает, что биография этой немолодой женщины явно не состоялась и что несмотря на нарядное платье с блестками, живет она трудно и зарабатывает немного.

«Итальянцы в России». На съемках фильма

Мне хотелось также, чтобы и по отношению к официантке-хамке в фильме «Дайте жалобную книгу» (ее роль исполняла Т. Гаврилова) зритель испытывал двойственное чувство — не только отвращение, но и сочувствие к ее неблагодарной работе, к ее несложившейся жизни.

В фильме «Берегись автомобиля!» подполковник в отставке Сокол-Кружкин спекулирует клубникой, и в это же время убежденно декларирует правильные, замечательные лозунги. Он не понимает, что не соответствует тем прекрасным словам, которые произносит вслух. И тем не менее, этот персонаж в своей глупой демагогичности, прямолинейном простодушии не вызывает ненависти. Ведь когда он кричит на суде: «Свободу Юрию Деточкину!», то делает это вполне искренно.

Но есть тип персонажей, к которым и я отношусь без малейшей доли сочувствия. Это, как правило, преуспевающие накопители. Например, чета Семицветовых (в исполнении Т. Гавриловой и А. Миронова) и их друзья, гуляющие у них на вечеринке. Семицветов — молодой специалист с высшим образованием, человек вроде бы просвещенный и современный. Но по сути своей он махровый мещанин, помыслы которого направлены лишь на то, чтобы благоденствовать в своем собственническом мире.

Когда мадам Семицветова покупает волчий капкан, чтобы не угнали ее новую «Волгу», она сладострастно оглядывает страшную железную ловушку и восклицает: «Прелесть!», как будто увидела на прилавке ГУМа модную нейлоновую тряпку.

Лично я воспринимал эту пару, как нравственных чудовищ, и сделал все для того, чтобы мое ожесточение к ним передалось зрителю.

В фильме «Дайте жалобную книгу» Н. Парфенов играет роль начальника — в «номенклатурной» шляпе и габардиновом плаще. Начальника, который делает карьеру любой ценой. Это действующее лицо не вызывало у меня ни малейшей симпатии и, надеюсь, у зрителя тоже.

Что же касается героев фильма «Зигзаг удачи», то отношение к ним у меня было сложное.

Персонажи «Зигзага удачи» были людьми небольшого достатка. У каждого из них происходила своя личная история, которая для успешного ее разрешения нуждалась в наличии денег. Например, у директора фотографии — десять человек детей, и ему требовались средства для того, чтобы одеть, обуть и прокормить многочисленную ораву. Герою фильма, фотографу Орешникову, надоело «щелкать» фотографии на паспорта и удостоверения, ему хотелось снимать «поток жизни» для толстых газет и тонких журналов. Он мечтал приобрести замечательную фотокамеру, а денег на ее покупку не хватало. Или Алевтина — дурнушка, давно потерявшая надежду выйти замуж или стать объектом мужского внимания. Ей казалось, что стоит ей одеться модно, элегантно, как она уложит на лопатки все мужское население города.

Нам было интересно проследить, как эти хорошие люди теряют чувство порядочности, чести. Как деньги заставляют их идти на некрасивые поступки. И вместе с тем все они вызывали у меня симпатию — ведь ни один из них, по существу, не был виноват в случившемся. Деньги пробудили в них мечту, появилась возможность выбиться из будничного существования. Ведь до этого момента наши герои честно жили и добросовестно трудились, и вдруг произошло событие, на время выведшее их из ординарного состояния. И все-таки они смогли подавить в себе нездоровые инстинкты и вновь стать порядочными людьми.

Я не хочу сказать, что оправдываю их. Нет, просто зритель должен был понять сложные взаимосвязи в этой ситуации и не только осуждать действующих лиц, но и одновременно проникаться к ним сочувствием.

В фильме «Зигзаг удачи» не было того героя, который мне особенно дорог и который, если проследить все мои работы, постепенно выкристаллизовывался. Этот герой, любимый мною — герой положительный. В «Карнавальной ночи» — это Лена и Гриша. В «Девушке без адреса» — смешная и по-детски наивная девушка Катя Иванова, во все совав-

шая свой нос, непримиримая, всегда готовая помочь окружающим, отчитать неправого. Следом за Катей Ивановой, фигурой вполне реалистической, на экране появился эксцентрический Чудак-тапи, выдуманное существо, в котором черты детскости, наивности и чистоты проявились более отчетливо. От Чудака прямая тропинка ведет и к Юрию Деточкину.

Этому моему любимому герою, идущему из фильма в фильм, всегда присуще бескорыстие. У него свое мерило ценностей. Его критерии подчас непонятны окружающим. Этот герой не умеет приноравливаться к обстоятельствам и частенько оказывается среди тех, кого именуют неудачниками. Однако сам он никогда не чувствует себя ущербным или несчастным. Этот герой очень коммуникабелен, потому что всегда открыт для добра, он чуток к людскому горю. Он доброжелателен и снисходителен. Он никогда не навязывает своих моральных принципов. Он просто живет по собственным законам, они для него естественны, как воздух.

Этот персонаж является героем комедии и поэтому часто попадает в нелепые, эксцентрические, смешные ситуации, в которые обыкновенный нормальный человек попасть бы не смог.

И доктор Лукашин, герой пьесы «С легким паром» и экономист Новосельцев из пьесы «Сослуживцы», по существу, различные модификации этого же героя.

В пьесе «С легким паром» мы взяли смешной анекдот про человека, который, сильно выпив накануне Нового года, оказывается в другом городе и попадает в чужую квартиру. Он принимает эту квартиру за свою, потому что и дом, и планировка, и мебель, и даже замок в двери точно такие же, как в его собственном доме. Мы стремились, чтобы за этой анекдотической, развлекательной историей вставала мысль о стандартизации жизни, начиная со строительства одинаковых жилищ и кончая стереотипностью мышления. Настойчивая тенденция к нивелировке, к неправомерному уравниванию всех и вся в жизни и в быту, насаждение унылого однообразия архитектурного облика, внешнего вида людей, их костюмов, мебели и послужили материалом для высмеивания в этой пьесе. И хотя мораль здесь не доминирует, она возникает из самого действия. Мы не пишем мораль, так сказать, курсивом, но, тем не менее, именно против всех и всяческих стандартов в жизни и направлен пафос нашей комедии.

Герои, действующие в комедии «С легким паром»,— обыкновенные милые, скромные люди, из тех, кого в газетах называют рядовыми. Комедийным параллелизмом подчеркнуто сходство их существования. У каждого из них есть мама, каждый из них проживает по одинаковому адресу, в одинаковых, вполне комфортабельных, отдельных квартирах. Оба стоят на пороге больших жизненных перемен. У москвича Евгения Лукашина есть невеста, которой он делает предложение, а у Нади Шевелевой, живущей в Ленинграде, есть солидный, положительный жених Ипполит. И вот в новогоднюю ночь должны решиться судьбы двух пар.

Но постепенно, в ходе развития действия выясняется, что не все так счастливо и гладко, как кажется под веселыми огнями Нового года. Если говорить о Наде, виден уже и возраст, сказывается горечь жизненного опыта, и прошлые травмы, и подступающее одиночество. Ипполит является для Нади каким-то якорем спасения. Пьеса вскрывает, что не любовь лежит в основе их отношений, а другие чувства, которые не должны соединять двух людей, поскольку между ними любви нет.

То же самое можно сказать о старом холостяке Лукашине. Молодая хищница Галя хочет приручить милого, славного доктора и женить его на себе. А Лукашину кажется, что его чувство к Гале — подлинная страсть. Но при первой же встрече с Надей отношения с Галей рушатся, потому что все это не настоящее.

По ходу пьесы мы узнаем, что дурацкий случай, который свел Лукашина и Надю, на самом деле можно считать счастливым перстом судьбы, ибо они рождены друг для друга, ибо между ними возникает подлинное

чувство, а не суррогат, который каждый из них имел в своей жизни.

Действие происходит в новогоднюю ночь, и это подчеркивает элемент чуда и праздника.

События в ряде моих произведений протекают в канун Нового года: и в «Карнавальной ночи», и в «Зигзаге удачи», и в пьесе «С легким паром». Ведь новогодняя ночь всегда полна ожиданий, и кажется, именно в эту ночь могут произойти самые необычайные происшествия, перемены и удивительные превращения.

Мотив превращения, мотив изменения людей, мотив преодоления героями своих недостатков и раскрытия новых качеств, о которых они зачастую сами не подозревали, как мне кажется, характерен для наших с Брагинским пьес и сценариев.

Ко всем этим изменениям приводит резкая смена обстоятельств, заостренный сюжетный поворот, который и помогает раскрыться в людях тому, что было глубоко спрятано. Так, тихий страховой агент Деточкин превращается ночью в бесстрашного взломщика гаражей. Следователь Мячиков, герой «Стариков-разбойников», открывается как человек отчаянный, способный на похищение замечательного шедевра живописи из музея. Нерешительный, робкий холостяк Женя Лукашин оказывается целеустремленным и настойчивым, способным даже на безумство. А некрасивая, сухая, черствая начальница Калугина из пьесы «Сослуживцы» под влиянием любви становится доброй, нежной, очаровательной женщиной.

Во второй нашей пьесе «Сослуживцы» рассказывается о том, как забитый, затюканный жизнью экономист Новосельцев, получающий небольшую зарплату и обладающий, как он сам про себя говорит, заурядной внешностью, пускается в рискованную авантюру: чтобы стать начальником отдела и получить прибавку к жалованию, начинает ухаживать за немолодой и некрасивой начальницей по прозвищу Мымра. И как постепенно он открывает в ней человека. И как рассудочное, корыстное ухаживание перерастает в любовь. И как замкнутая женщина сбрасывает с себя защитную маску сухаря, за которой скрылась нежная и трепетная женская душа.

«Сослуживцы» — это пьеса о том, что нужно внимательно и пристально вглядеться в человека; постараться увидеть в нем то, чего раньше не замечали; что никогда не надо торопиться с выводами, судить по внешности, спешить выносить человеку приговор.

Последняя наша литературная, а моя и режиссерская работа — это повесть и снятый вслед за ней фильм «Старики-разбойники» с Юрием Никулиным, Евгением Евстигнеевым и Ольгой Аросевой в главных ролях.

В основе сюжета лежит такая ситуация: следователя Мячикова удаляют на пенсию, потому что на его место хотят посадить «нужного» человека. Но от Мячикова скрывают подлинную причину. Ему говорят, что его отправляют на пенсию просто потому, что подошел возраст и он стал плохо работать. Мячиков наивно полагает, что если он раскроет крупное преступление, то тем самым он докажет, что «есть еще порох в пороховницах», и его оставят на службе.

У друга Мячикова инженера Воробьева, напористого, энергичного, активного человека, рождается дерзкий план: он, Воробьев, совершит «преступление века», а следователь Мячиков раскроет его, и его не выгонят на пенсию.

После целого ряда вариантов друзья останавливаются на том, что Воробьев украдет из музея шедевр Рембрандта, а Мячиков найдет картину и вернет ее музею.

Но когда «гениальный по смелости» план кражи Рембрандта был осуществлен стариками-разбойниками, то, увы, это ни к чему не привело. Исчезновения рембрандтовского шедевра из музейной экспозиции просто никто не заметил. И тогда честным старикам-разбойникам приходится водружать шедевр на место. Друзья вынуждены придумывать новое «преступление века» для того, чтобы все-таки совершить его, а затем раскрыть и тем самым доказать незаменимость Мячикова.

Финал картины — грустный. Огромные усилия и энергия этих старых людей, ушедшие на доказательство того, что они еще способны на многое, оказались затраченными впустую,

никто ничего не заметил, никто ничего не понял...

Картина была встречена разноречиво. Некоторые зрители не приняли условности хода, парадоксальности ситуации и оценили картину примерно так: «Мол, раз Мячиков плохой следователь, раз он не может справиться, значит туда ему и дорога, значит пора ему на пенсию».

Для нас же смысл картины заключался в том, что к людям надо относиться необычайно бережно, что каждый человек — это особый, яркий, богатый, интересный мир, и нет людей, которых разрешалось бы мимоходом обидеть, выставить с работы, выдворить из активной жизни.

Мы хотели сделать картину, защищая человеческое достоинство...

Но, очевидно, раз не все это поняли, значит, какие-то ошибки допущены и нами как драматургами, и мною как режиссером... Может быть, второе преступление, которое совершают друзья-разбойники, нужно было придумывать иначе, не повторяя драматургического хода первой половины фильма. А может быть, сыграли роль неточно расставленные акценты смешного и грустного. Печали, грустных ноток в конце фильма оказалось, наверное, больше, чем выдержал комедийный жанр. Ведь первые две трети картины воспринимались как чистая комедия, а последняя ее треть постепенно переходила в драму. Возможно, ошибка заключалась именно в этом...

Итак, я снял девять кинокомедий.

Что интересует меня сейчас?

Чтобы мы писали как можно смешнее. А снимать, ставить фильмы — как можно серьезнее, как можно правдивее...

Чтобы каждая сцена разыгрывалась актерами как кусок жизни, а смех возникал бы сам, рождаясь из жизненных ситуаций, из реальных характеров. Я не люблю юмора надуманного, репризного юмора.

Мне хочется, чтобы комедии, которые я буду делать, воспринимались бы, как сама жизнь, как живое ее течение.

Меня интересуют сценарии, пьесы и фильмы социальные, рассказывающие про людей, про их страдания и радости, отражающие проблемы их каждодневного существования. Меня интересуют такие произведения, где люди узнавали бы себя, свою жизнь, свои чаяния и тревоги. Для меня академией искусства такого типа являются фильмы Чаплина. Они помогают человеку, сочувствуя ему бесконечно, вселяя в него надежду.

Комедия — не самоцель, а средство для выражения мысли. В наш суматошный век чувство юмора, иронии у человечества обострилось. Через смех можно быстрей добраться к сердцу читателя или зрителя. А мысли, идеи, заложенные в комедии — будь то проза, сценарий или пьеса,— должны быть такими же серьезными и глубокими, как и в других, некомедийных жанрах. Комедии доступна любая, самая крупная, самая серьезная проблематика...

Я приверженец сюжетной драматургии, в которой присутствуют событийная интрига и фабула, характеры. Это в равной степени относится и к кинематографу и к театру. Мне кажется несерьезным отрицать в драматическом произведении сюжет, как это было модно несколько лет назад. Человечество за века выработало определенные средства воздействия на зрителя и читателя. Сбрасывать их со счетов, не заменяя ничем другим, бессмысленно. Я подозреваю, что дедраматизацию изобрели те писатели, которые не в состоянии придумать сюжет. Недаром бессюжетное кино, родившееся на наших глазах и несколько лет господствовавшее на экране, уже умерло, не оставив после себя сколько-нибудь значительных произведений.

Это не значит, что я отрицаю новаторство и являюсь врагом «разрушительных» теорий, вступающих в борьбу с окостеневшей традицией, со штампом, с отжившим искусством. Однако всякая «разрушительная» теория временна. Польза ее заключается в том, что она возвращает нас к традиции в новом качестве. Когда же «разрушительные» теории становятся главенствующими, в искусстве воцаряется скука. Я уверен, что произведение искусства

обязано быть и интересным, и занимательным, и серьезным, и новаторским одновременно. Здесь нет никакого внутреннего противоречия.

В кино это особенно важно. У кинематографиста нет спасительных утешающих иллюзий, что его произведение некогда, пусть и не скоро, но будет признано, как это произошло, например, с Ван Гогом, чьи полотна завоевали славу после смерти художника.

У кинематографиста нет надежды на вторую жизнь его создания, надежды, которая всегда остается и у композитора и у писателя.

Книга стоит на полке, ее можно взять в библиотеке — вот она и живет. То же самое с нотами. Кино же, в силу своей связи с техникой, с системой проката и еще множества причин, быстро стареет. Посмотрели его пятьдесят миллионов зрителей, вот фильм и живет в сознании людей, в сознании поколения. А через двадцать-тридцать-пятьдесят лет картина заинтересует только в том случае, если люди и их судьбы, показанные в фильме, окажутся небезразличными новому поколению. Короче говоря, если это будет фильм про человека.

Если же твой фильм не заинтересовал современников, если его увидело малое число зрителей, то он умер навсегда, не принеся никакой пользы.

И последнее. В спорте есть два вида бегунов: одни бегают на короткие дистанции — это спринтеры, другие — на длинные — на пять, десять, даже на сорок два километра — это стайеры. В искусстве художнику очень важно оказаться стайером, то есть достойно пробежать огромную дистанцию жизни, стараясь тонко чувствовать ее биение, ее пульс. Уметь находить в себе силы отказываться от легких путей, найденных решений, от старых, уже апробированных форм, и каждый раз, в каждой своей новой работе бросаться в неизвестное, неведомое. Тогда, может быть, удастся пробежать дистанцию и хватит дыхания на всю жизнь в искусстве.

Ученый на экране

«Ученый — персонаж и герой в искусстве кинопопуляризации» — так была сформулирована тема выездной конференции, проведенной недавно Всесоюзной комиссией по научному кино СК СССР в Тбилиси.

Председатель Всесоюзной комиссии по научному кино Союза кинематографистов СССР, драматург И. Васильков отметил, что сегодня когда перед работниками научного кино встают ответственные задачи по воспитанию материалистического мировоззрения, искусство кинопопуляризации поднимается на уровень идеологической пропаганды.

В материалах XXIV съезда КПСС подчеркнуты те преимущества, которые несет с собой социалистический строй, поддерживающий и направляющий научно-технический прогресс. И. Васильков напомнил о том, что современный научный фильм не может рассказывать о науке отвлеченно, вне ее социальных связей.

Выступивший на конференции с развернутым сообщением старший научный сотрудник Института информации АН СССР А. Нуйкин проанализировал предложенную программу фильмов (около 30 лент) в трех направлениях: каким попадает ученый в научный фильм? какова научная ценность ленты, связанной с показом ученого? каков художественный уровень фильма?

Участники дискуссии — сценаристы, режиссеры, критики, редакторы — касались в своих выступлениях особенностей развития научно-популярного фильма на современном этапе, возможности создания серии кинопортретов ученых.

О трудностях в воплощении образа ученого в научном фильме, о перспективах дальнейших исканий говорили режиссеры Грузинской студии документальных и научно-популярных фильмов Г. Жвания, Ш. Шония, Н. Бенашвили, С. Страков; директор «Леннаучфильма» В. Аксенов; режиссеры «Центрнаучфильма» А. Буримский, В. Архангельский, М. Таврог; редактор Свердловской киностудии Л. Эглин; режиссер Центрального телевидения А. Гуревич; кинокритик М. Нечаева, редактор «Киевнаучфильма» Артамонов и другие. Член сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР М. Шмарова ознакомила участников конференции с планами производства научно-популярных фильмов, рассказывающих об ученых.

Дзига Вертов и Маяковский

Параллели и воспоминания

А. Февральский

Если бы поэт не носил фамилию Маяковский, он мог бы с полным основанием взять ее в качестве псевдонима. Его творчество было маяком, освещавшим путь исканий странникам в море искусства. О поэтах и драматургах нечего и говорить. Но можно назвать мастеров других видов искусства и среди них самых блестящих — тех, кому были близки творческие принципы и стремления Маяковского, тех, кто сотрудничал с ним, тех, на кого он так или иначе влиял: Всеволод Мейерхольд, Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Николай Охлопков, Александр Родченко, Александр Дейнека...

Дзига Вертов писал:

«Маяковский — киноглаз. Он видит то, чего не видит глаз.

Я полюбил Маяковского сразу, без колебания. С первой прочитанной книжки» (Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., «Искусство», 1966, стр. 182).

Автор этих строк познакомился с Вертовым в 1921 году — тогда мы оба работали в Главполитпросвете. Год спустя я встретил Вертова в Доме печати на вечере поэта Николая Асеева, только что приехавшего в Москву с Дальнего Востока. Мы разговорились, и тут я узнал, что киноработник Вертов не чужд поэтическому творчеству. Быстро нашли мы общий язык: этим языком была поэзия Маяковского, захватившая нас обоих.

Еще через год в третьем номере журнала «Леф», выходившего под редакцией Маяковского, появились статьи «Монтаж аттракционов» С. Эйзенштейна и «Киноки. Переворот» Дзиги Вертова. Но, выступив в журнале с этими статьями-декларациями, Эйзенштейн и Вертов не стали органическими участниками лефовского движения, как не был им и Мейерхольд. Все они разделяли некоторые творческие принципы Лефа, но их отдалял от него экстремизм, свойственный теоретикам Лефа. Вертов участвует в первом совещании работников Лефа (январь 1925 года), но, как говорится в отчете о совещании, «мыслит себе объединение работников, непосредственно связанных с производством» (см. В. Перцов. Ревизия левого фронта в современном русском искусстве. Всероссийский пролеткульт, М., 1925, стр. 139). В январе 1927 года В. В. Маяковский и С. М. Третьяков в официальном письме упоминают Вертова наряду с Эйзенштейном и Юткевичем в числе «работников Лефа»*. А в дальнейшем главный теоретик Лефа ополчился против мастеров кино: в четвертом номере «Нового Лефа» за 1928 год О. М. Брик «разнес» фильм Вертова «Одиннадцатый» и особенно эйзенштейновский «Октябрь». Отповедь Вертова Брику, не напечатанную в свое время, я опубликовал

* Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах, том XIII, стр. 212. Ссылки везде даются на это собрание сочинений издания 1955—1961 гг. Далее в тексте в скобках римскими цифрами указываются тома, арабскими — страницы.

В. Маяковский. 1924 год
Фото А. Родченко.

через тридцать семь лет в статье «Дзига Вертов и правдисты» («Искусство кино», 1965, № 12, стр. 70—71).

Так что не эта отнюдь не крепкая связь с Лефом говорила о близости Вертова к Маяковскому. Близость обусловливалась более глубокими причинами. В облике художника Вертова, так же, как и в самих его произведениях, были черты, роднившие его с Маяковским.

И в творчестве и в жизни Маяковский отличался абсолютной искренностью, которая порождалась прямотой и цельностью его натуры, идейной целеустремленностью, определявшей все, что он писал, говорил и делал. Отстаивая свои взгляды, поэт-первооткрыватель был непримирим, смел и напорист. И он постоянно, неутомимо, при всех обстоятельствах — в печати, в публичных выступлениях, в повседневной жизни — боролся за укрепление советского строя, за нового советского человека, за социалистическую культуру и за подлинное новаторство в искусстве.

Таким же художником-борцом был и Вертов. Его всецело захватила идея создания подлинно советского документального, «неигрового», как тогда говорили, кино, по сути своей поэтического; можно сказать, он был одержим этой идеей. По своей натуре он был изобретателем, творческая мысль которого действовала без передышки. В каждый свой фильм он вносил нечто новое — развитие художественных принципов и расширение круга приемов кинематографической техники. И во всех его работах в основе художественного мастерства и технической мысли лежала цель — с наибольшей впечатляющей силой воплотить в фильме идею, сделать фильм орудием социалистического строительства. Всегда он обращался к своему зрителю — советскому человеку, строящему новую жизнь.

Неутомимый труженик, Вертов работал без устали, жадно и самоотверженно, несмотря на сложную обстановку, на серьезные трудности, возникавшие на его пути. Немалые препятствия нагромождали перед Маяковским люди, не желавшие признавать его поэзию и его драматургию, не способные оценить его творческое новаторство. Вертов, как и Маяковский, был настоящий советский художник, никогда не поступавшийся своими убеждениями, не шедший на компромиссы, совершенно бескорыстный. А между тем, все снова и снова раздавались голоса явных и скрытых противников его пути в искусстве, не желавших считаться с поддержкой, оказываемой Вертову советской печатью и общественностью — тех самых людей, против которых так энергично выступал Маяковский в статье «Караул!», в речах на диспуте о Совкино. Если бы Вертов уступил напору этих людей, было бы «доходней оно и прелестней», по вы-

ражению Маяковского («Во весь голос»), выгодней, удобней, спокойней. Но не этого искал Вертов. Он упорно шел избранным им раз и навсегда труднейшим путем открывателя правды нового мира.

Почти фанатичная преданность Вертова своей идее, своему жизненному предназначению, его целеустремленность проявлялись в его глубокой сосредоточенности, серьезности; он был немногословен, редко смеялся, и этим он тоже напоминал Маяковского. Людям, мало знавшим его, он мог показаться холодным. На самом деле он умел владеть собой, сдерживать где-то глубоко кипевшую страстность. Его крепко сжатые, тонкие губы выдавали человека волевого, обладающего большой внутренней сплой, и не всегда было можно распознать, что в нем таятся большие запасы человечности. И все же в его открытом лице, прямом взгляде, мужественной осанке было немало обаяния.

А кто узнавал его ближе, пленялся его душевной чистотой.

Статья Маяковского «Караул!» (начало 1927 года, XII, 130—133) открывалась словами: «Я написал сценарий — «Как поживаете?». Сценарий этот принципиален. До его написания я поставил себе и ответил на ряд вопросов».

Попробуем наметить связи всех этих вопросов и ответов с творчеством Вертова.

«П е р в ы й в о п р о с. Почему заграничная фильма (в первый период советской кинематографии мы писали и говорили «фильма»— в женском роде, по-видимому, по аналогии со словами «кинокартина», «кинолента», хотя во всех других языках существовало слово «фильм».— *А. Ф.*) в общем бьет нашу и в художестве?

О т в е т. Потому, что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности. (Поезд в «Нашем гостеприимстве», превращение Чаплина в курицу в «Золотой горячке», тень проходящего поезда в «Парижанке» и т. п.)».

Именно эти «специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности» искал и находил Вертов. Именно мастерское и глубоко впечатляющее применение их составляло немалую долю воздействия его фильмов.

Дзига Вертов. 20-е годы
Фото А. Лемберга

«В т о р о й в о п р о с. Почему надо быть за хронику против игровой фильмы?

О т в е т. Потому, что хроника орудует действительными вещами и фактами».

Вопрос и ответ — вполне в духе Вертова. И тут не исключена возможность влияния Вертова на Маяковского.

Но как раз в таком категорическом противопоставлении заключалась слабость теоретических высказываний Вертова. Нередко бывало, что художник, стремившийся создавать новые

Дзига Вертов на съемках фильма «Симфония Донбасса»

ценности, в своем отказе от прежних путей перегибал палку, резко и запальчиво обрушивался на существующее искусство, преувеличивая его недостатки. Он начисто отвергал его, чтобы противопоставить ему то новое, за что он боролся. В 1912 году футуристы и в числе их Маяковский призывали «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» и поносили всех видных современных писателей (XIII, 245). Однако в 1923 году, вспоминая «лозунг 1912 года», Маяковский писал: «Мы должны пересмотреть нашу тактику» (XII, 45). Вертов, основоположник и энтузиаст советского документального кино, полностью отвергал игровую кинематографию, по крайней мере на ранних этапах своей деятельности. Правда, наши первые актерские фильмы нередко действительно были слабы. Но Вертов не видел, что силы игрового киноискусства вовсе не исчерпаны, и не учитывал того, что преобразующая мощь социалистической революции способна переродить его и поставить на службу народу.

Маяковский же, ставя вопрос «за хронику против игровой фильмы», отнюдь не был последователен. Ведь он не отрицал, подобно Вертову, игровую кинематографию как таковую. Фильмы, названные им в ответе на первый вопрос,— игровые, на игровое кино рассчитан и его собственный сценарий «Как поживаете?», хотя в нем и очень сильно документальное начало. Но важно и ценно то, что и Маяковский и Вертов были энтузиастами показа в кино подлинной жизни, что они стремились к «киноправде».

«Третий вопрос. Почему нельзя выдержать час хроники?

Ответ. Потому, что наша хроника — случайный набор кадров и событий. Хроника должна быть организована и организовывать сама. Такую хронику выдержат. Такая хроника — газета. Без такой хроники нельзя жить. Прекращать ее — не умнее, чем предлагать закрывать «Известия» или «Правду».

Действительно, многие наши хроникальные киноленты представляли собой «случайный набор кадров и событий». Многие, но не фильмы Вертова. Уже его «Кино-Правда» была такой «газетой», о которой говорил Маяковский. Она, как писал Михаил Кольцов в статье «У экрана», показывала «большое, малое, грозное, забавное единственной в мире революции» («Правда», от 28 ноября 1922 года).

Вертов рос от работы к работе, шаг мастера становился все более уверенным. В его творчестве документальная кинематография, начав с кинохроники, переросла ее рамки и переходила к созданию крупных целостных произведений. Такое произведение развивало идею средствами самого киноискусства, обогащенного приемами других искусств.

«Четвертый вопрос. Почему слепит «Парижанка»?

Ответ. Потому что, организуя простенькие фактики, она достигает величайшей эмоциональной насыщенности».

«Парижанка», поставленная Чарли Чапли-

ном, была художественным фильмом. Подобной «величайшей эмоциональной насыщенности» достигали документальные фильмы Вертова, оперировавшие подлинными фактами жизни. Позволю себе процитировать написанное мною о его фильме «Шестая часть мира» (еще до появления статьи Маяковского): «Своей огромной силой воздействия «Шестая часть мира» обязана исключительному мастерству, вложенному в ее построение. Вряд ли найдется так называемая «художественная» фильма, впечатляющая так же мощно, как эта работа, сделанная без сценария, без актеров, без декораций и являющаяся при этом киноиллюстрацией теоретической проблемы. Тов. Вертов открыл здесь совершенно своеобразную драматургию безинтрижной фильмы» («Правда», от 12 октября 1926 года).

Уже в предыдущем своем фильме «Шагай, Совет!» Вертов включал в самую ткань его элементы поэзии и музыки; задача надписей (титров) была не сюжетно-вспомогательной, а эмоционально-поэтической. Еще решительнее действовал он в этом направлении в «Шестой части мира». Как бы выбиваясь из привычных границ кинокартины, ставших для него слишком узкими, Вертов приближался к Маяковскому. В другом жанре искусства он шел по его пути. Ведь в свои стихотворения и поэмы Маяковский нередко вводил элементы и ораторской речи и драматургии. А в «Мистерии-буфф» он разбивал прежние стандартные формы драматического театра, широко пользуясь выразительными средствами эстрады, цирка.

«Шестая часть мира», как и последующие произведения Вертова, проникнута необычайно острым чувством ритма, которое определяет очень многое в фильме. Весь он построен как музыкальное произведение: в нем распознаваемы контрапунктическая структура, повторяющиеся темы, ударения и ослабления, ускорения и замедления и др. Это подлинная киносимфония.

Надписи в своей совокупности и в соотношении с кадрами образуют своеобычную поэму, с различными риторическими фигурами — поэму, не лишенную некоторого изыска.

В. Маяковский в фильме «Барышня и хулиган»

В моих материалах сохранились записи, подтверждающие эту характеристику. Таковы титры начала второй части:

Вы, купающие овец в морском прибое,
И вы, купающие овец в ручье

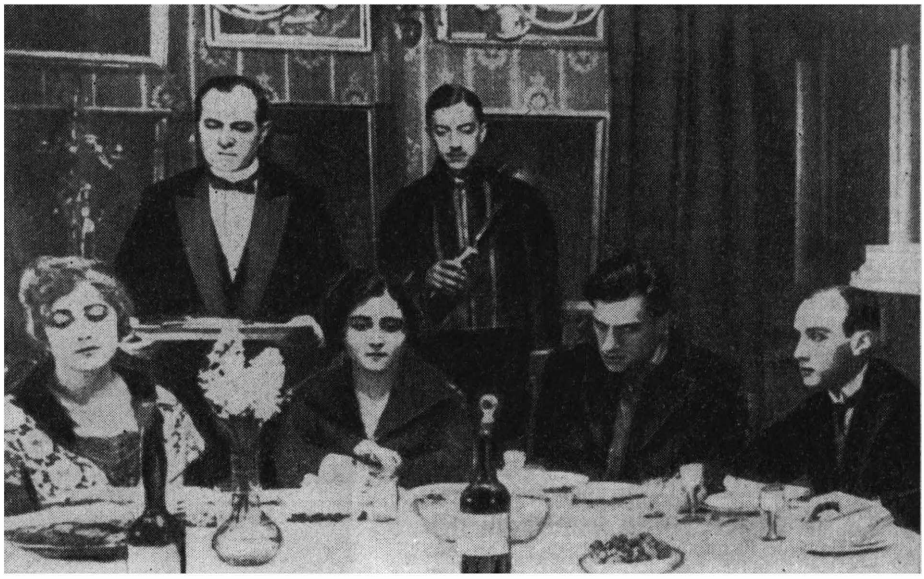
и надписи из шестой части:

Медленно уходит старое,
Как ты, уходящий в ледяную даль.

После каждой строки шло изображение. Надписи ничего не разъясняли (а именно эту задачу они выполняли в немых фильмах), но, как бы дублируя кинематографические кадры на языке другого искусства, поднимали поэтический тонус фильма и расширяли его диапазон.

Иногда в надписях Вертов прямо обращался к зрителям, делая впервые в кинематографии попытку слияния фильма с его зрителями.

Здесь Вертов (по-видимому, не намеренно) следовал по пути революционного театра:



Кадр из фильма «Не для денег родившийся». В. Маяковский — второй справа

ведь ближайший соратник Маяковского В. Э. Мейерхольд еще в постановке «Зорь» Э. Верхарна (1920, Театр РСФСР Первый, впоследствии Государственный театр имени Вс. Мейерхольда) предпринял попытку слияния сцены со зрительным залом, отменив рампу, разбрасывая в публике летучки с революционными призывами, стремясь вовлечь в действие зрителей.

Подобные попытки делал Мейерхольд и в других постановках.

Разумеется, в кинофильме возможностей для этого гораздо меньше, чем в театральном спектакле. Все же в «Шестой части мира» Вертов пытался установить непосредственную связь с публикой: он показывал в картине ее же зрителей — в числе тех, в чьих руках шестая часть мира, в патетический момент вводил кадр с аплодирующей массой, иногда в надписях прямо обращался к зрителям. Слово «вижу», несколько раз появляющееся в титрах начала фильма, как бы звало зрителей к сопереживанию.

Воспроизвожу по сохранившейся у меня записи эти титры (напоминаю, что за каждой отдельной строкой следовали кинокадры):

Вижу —
Золотая цепочка капитала,
Фокстрот,
Машины
И вы.
Вижу вас —
На золотой цепочке
Попы,
Фашисты,
Короли,
И вы,
И вы,
И вы.
Вас вижу —
На службе у капитала
Еще машины,
Еще
И еще,
А рабочему все так же,
Все так же
Тяжело.

Таким образом эти надписи (так это было в большей части фильма) образовывали своего рода стихотворение.

В том месте, где кончается строфа (например, последнее «и вы»), в развертывании филь-

ма ясно ощущается ритмическая остановка. Строки стихов совмещаются с музыкальным делением на такты, строфы — с музыкальными фразами. Надписи, взятые отдельно от зрительных кадров, в своей совокупности являют такое же смонтированное целое, как картина без титров. И эти два монтажа смонтированы в третий — в самый фильм.

В кинопроизведениях Вертова нет интриги, нет фабулы. Но это не значит, что в них нет сюжета. Их сюжеты слагаются из переплетающихся между собой линий-тем, каждая из которых несет ту или иную мысль, тот или иной развернутый образ, то или иное эмоциональное состояние. Темы повторяются, видоизменяясь, растут, поворачиваются новыми сторонами, раскрываются в новых опосредствованиях, сталкиваясь, обогащают одна другую и, наконец, объединяясь, образуют сверхтему фильма. Искусство соединения этих тем, искусство построения целого приобретает огромное значение. И Вертов — вольно или невольно — черпал законы этого искусства из поэмы, из симфонии. Автор документального фильма оказался поэтом и композитором. Жизненные явления он претворял в поэтические образы. Он создавал документально-поэтическую кинематографию. Эта «неигровая» кинематография была никак не менее художественной, чем игровая, которую в отличие от нее тогда именовали «художественной».

Через четырнадцать лет сам Вертов в неопубликованной еще статье «От «Кинонедели» к «Колыбельной» напишет о «развитии хроники в могучую и разностороннюю художественно-документальную кинематографию». Пусть в двадцатых годах Вертов вместе с некоторыми другими «левыми» деятелями обрушивался на искусство, устаревшее с их точки зрения, такие фильмы, как «Шестая часть мира» и другие произведения Вертова,— образцы подлинного художественного мастерства, подлинного вдохновенного искусства, притом такого, какого не было за пределами Страны Советов. Это

Дзига Вертов читает стихи Маяковского. 1920 год

было искусство, рожденное великим Октябрем.

Не удивительно, что Маяковский очень высоко оценил «Шестую часть мира». Немецкий писатель Ф. К. Вейскопф (он жил в Праге), побывавший в 1926 году у Маяковского в Москве, сообщал: «Маяковский и Брик восторженно рассказывали о новом фильме «Шестая часть мира» (XIII, 231).

Дзига Вертов во многих своих статьях двадцатых годов обрушивался на театр. Однако я помню, как Вертов, посещая с большим интересом спектакли Театра имени Вс. Мейерхольда, высоко о них отзывался — он считал их замечательными достижениями советской культуры. Пригласив Вертова на одну из мейерхольдовских постановок (это было в 1926 или 1927 году), я по его просьбе в антракте познакомил его с В. Э. Мейерхольдом, учеником и сотрудником которого я был; кстати сказать, в этот же период в редактируемом Мейерхольдом журнале-бюллетене «Афиша ТИМ» появилось несколько сочувственных отзывов о фильмах Вертова, за работой которого Мейерхольд следил с интересом и симпатией.

Между искусством Мейерхольда и искусством Вертова были, несомненно, точки соприкосновения. Не говоря уже об общей идейной направленности, важны два момента. Оба строили свои произведения на музыкальной основе: как Мейерхольд являлся, по существу, композитором своих спектаклей, так и Вертов — композитором своих кинофильмов (еще немых!). И произведения того и другого были овеяны духом поэзии. Наш крупнейший театральный критик П. А. Марков в своем великолепном «Письме о Мейерхольде», приуроченном к шестидесятилетию со дня рождения режиссера (журнал «Театр и драматургия», М., 1934, № 2, стр. 21), метко назвал его «режиссером-поэтом». Подобным же режиссером-поэтом был и Вертов.

Среди всех мастеров кино Дзига Вертов, будучи наиболее кинематографичным, выделяется как ярко выраженный поэт. Об этом говорит весь лирико-патетический строй его произведений. Его фильмы-поэмы продолжают и развивают поэтическую традицию Маяковского.

В концепции вертовского фильма «Человек с киноаппаратом» (1929) можно усмотреть параллели с киносценарием Маяковского «Как поживаете?» (1926). Я уже привел слова Маяковского «сценарий этот принципиален»; над ним поэт упорно работал (сохранились три редакции произведения); «Как поживаете?» (XI, 129—148) — единственный сценарий Маяковского, опубликованный при его жизни. И этот сценарий и фильм «Человек с киноаппаратом» были экспериментальными произведениями. В «Как поживаете?» наряду с великолепно найденными «специальными, из самого киноискусства вытекающими, не заменимыми ничем средствами выразительности» экспериментом являлось вторжение документализма в игровой кинофильм. Это и передача на языке кино событий, о которых сообщает газета, и эпизоды выступлений поэта перед слушателями, и особенно история куска хлеба, показанная в обратном порядке, и др. Одним из экспериментальных моментов в «Человеке с киноаппаратом» было полное отсутствие надписей. В заметке «Человек с киноаппаратом» («Правда», от 1 декабря 1928 года; эта заметка — сокращенный текст информации, присланной Вертовым) говорилось об «опыте полного отделения языка кино от языка театра и литературы». Но отказ от языка литературы не помешал фильму быть таким же поэтическим произведением, как и другие киноленты Вертова.

И «часть первая» сценария Маяковского и фильм Вертова начинаются с пробуждения их действующих лиц, с картин утра в городе, а дальше происходят события дня («Как поживаете?» имеет подзаголовок «День в пяти кинодеталях»). Герой Вертова — кинооператор — путешествует по жизни, как и герой Маяковского — человек с карандашом, сам поэт. Во французском прогрессивном еженедельнике «Монд», выходившем в Париже под редакцией Анри Барбюса, была помещена толковая статья о «Человеке с киноаппаратом» (1929, № 53, 8 июня). В ней между прочим говорилось: «В этом фильме — два

существенных фактора: общность вещей и людей города и «человек с киноаппаратом», господствующий над этой общностью. С одной стороны — предмет, с другой — «киноглаз». Содержание фильма рождается из отношений этих двух факторов». И Вертов и Маяковский показывали взаимодействие творческого человека с городом—нашим, советским городом...

Как это ни странно, интереснейший сценарий Маяковского до сих пор не поставлен.

В «Трех песнях о Ленине» (1934) Вертов снова оперировал приемами драматургии без интриги. Искусство монтажа являлось основным элементом этой драматургии. И в «Трех песнях» Вертов пускал в действие целую сеть ассоциаций, крепко связывавших фильм с социальной практикой зрителя, и ассоциаций, так сказать, внутреннего порядка, возникавших из самого материала фильма в процессе его развертывания. Художник развивал здесь достигнутое им в своих более ранних произведениях.

Родство «Трех песен о Ленине» с поэзией определяется далеко не только тем, что в основу картины положены именно песни — произведения народной поэзии, хотя это и очень существенно. Оно сказывается в самом строе фильма. Характерны и риторические фигуры: в «Шестой части мира» они проявлялись главным образом в надписях; в «Трех песнях» они возникают в самих кинокадрах.

В «Трех песнях о Ленине» явственно сказалось влияние поэзии и поэтики Маяковского.

В. Маяковский в фильме «Барышня и хулиган»

И не мудрено: тема близка этим обоим художникам, родственным друг другу по общественному облику и по стилистическим тенденциям. Вспоминается поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Но, разумеется, влияние этой поэмы выходит за рамки двух произведений на одну тему. Роднили Вертова с Маяковским социальный оптимизм, острое чувство современности, публицистическая взволнованность, лирико-патетическое начало.

Созданию и поэмы и кинофильма предшествовало глубокое изучение материалов обоими мастерами, дополнявшее их собственные впечатления и переживания как современников Ленина, не раз видевших его,— их обращение к литературе марксизма-ленинизма; к тому же Вертов еще основательно просматривал кинематериалы о Ленине и собирал и исследовал произведения народной поэзии. Очень важно также, что в творчестве обоих художников подход к развертыванию ленинской темы в большом произведении осуществлялся не сразу, а постепенно: вспомним, в частности, стихотворения Маяковского «Владимир Ильич!» и «Мы не верим!» и фильмы Вертова «Ленинская киноправда» и «В сердце крестьянина Ленин жив».

В. Маяковский на съемках фильма «Барышня и хулиган»

Маяковский в поэме подчеркивает человечность Ленина: «Самый человечный человек», «Он был человек до конца человечьего» (VI, 241, 300)... Это — то, что очень важно и для фильма. С создания образа Владимира Ильича в «Трех песнях о Ленине» начинается новая линия в творчестве Вертова. Товарищ его юности Михаил Кольцов, первым высоко оценивший его ранний фильм, положительно отозвался и о фильме «Одиннадцатый», но вместе с тем упрекал Вертова в том, что «начинаешь скучать по людям, по живым строителям социализма» («Правда», от 26 февраля 1928 года). В «Трех песнях» было уже совсем иное — в этом фильме Вертов замечательно показал человека. Прежде всего это относится к образу Владимира Ильича. Хотя режиссер располагал лишь очень ограниченным количеством засъемок живого Ленина, он с огромной и проникновенной любовью, сочетая кадры, воспроизводящие Ленина, кадры, помогающие воспринять отношение к Ленину советских людей, и надписи, обрисовал великого вождя угнетенных как «самого человечного человека». А образ Ленина как бы дополняли в фильме образы продолжателей его дела — ударников великой стройки (в третьей песне). Эти образы необыкновенно впечатляющи. Вот бетонщица с подкупающей скромностью и с обаятельной улыбкой, просто и немного неловко (часто повторяя «значит»), как о самом обыкновенном деле рассказывает о своем подвиге, за который она получила орден Ленина; вот председательница колхоза, с глубокой задушевностью и со спокойной убежденностью, в которой ощущается так много пережитого, передуманного и перечувствованного, так же

просто и умно говорит о новой трудовой и радостной жизни. В игровом кино подобные образы можно было бы назвать созданиями великих актрис, но ведь тут подлинная работница и подлинная колхозница, хотя и знающие, что их снимают. Здесь старый лозунг Вертова «жизнь врасплох» представал в новом аспекте — художник на новом этапе доказал огромную силу своего метода.

Этот метод показа человека, восторжествовав в «Трех песнях о Ленине», еще полнее раскрылся в фильме Вертова «Колыбельная» (1937). Во многих последующих замыслах режиссера, к сожалению, не осуществленных, о которых мы узнаем из книги Дзиги Вертова «Статьи, дневники, замыслы», выражено его стремление и дальше создавать кинематографические портреты советских людей.

Вслед за Маяковским Вертов выводит рядом с Лениным и другого героя — коллективного: это народ, неразрывно связанный со своим вождем и при его жизни и после его смерти. Во всех трех частях поэмы и во всех трех песнях фильма — широта охвата темы, которая проявляется, в частности, в «отступлениях»: без такой широты не передать величия дела Ленина.

В разных местах поэмы Маяковский вводит по две-четыре строки песен, ставших народными:

Служил ты недолго, но честно
на благо родимой земли.

Мы смело в бой пойдем
За власть Советов
и как один умрем
в борьбе за это.

По морям,
по морям,
нынче здесь,
завтра там.

(VI, 263, 287, 308 и др.).

Через десять лет после Маяковского Вертов идет гораздо дальше. «В свете образов тюркских, туркменских и узбекских народных песен проходит перед зрителем-слушателем вся фильма о Ленине»,— пишет он в своем литературном сценарии («Три песни о Ленине». М., «Искусство», 1972, стр. 11).

Автор одной из книг о поэме «Владимир Ильич Ленин» справедливо замечает, что Маяковский «шел от жизни, от н а р о д н о г о

Обложка А. Родченко к журналу «Кино-фот» № 4 за 1922 год

и вместе с тем традиционно-классического представления о «нашем Ильиче» (В я ч е с л а в Р ы м а ш е в с к и й. Голосует сердце. Ярославль, Верхне-Волжское книжное издательство, 1968, стр. 136) и приводит слова Н. К. Крупской о том, «как отражен Ильич в народном фольклоре времен гражданской войны». Эта особенность поэмы, развиваясь в фильме, становится его творческой основой.

Песни — свидетельства народной любви к Ленину — не только расцвечивают фильм, но и во многом определяют его структуру.

Известны слова Маяковского: «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха» (XII, 101). И в ряде работ о поэме анализируется ритмика ее стихов. Но пока еще ни литературоведы, ни музыковеды не занялись исследованием ритма не отдельных строк,

строф или пассажей, а сквозного ритма, составляющего как бы звуковой фундамент поэмы в целом, изменений этого ритма на ее протяжении, то есть ее музыкального построения. (Не исследованы с такой стороны и другие произведения Маяковского.) А эта музыкальная подоснова поэмы, на мой взгляд или, вернее, на мой слух, несомненна. И «Три песни о Ленине», как и предыдущие киноленты Вертова, уподобляются музыкальному произведению, где сочетаются, иногда повторяются, растут и развертываются несколько тем; в развитии фильма можно уловить некоторые элементы сонатной формы.

Здесь изображения и надписи — строки из песен — соотносятся иначе, чем в «Шестой части мира»: они продолжают друг друга. То же касается и кратких надписей, данных Вертовым, таких, как в первой песне: «мой совхоз», «моя страна», «моя фабрика»... И читая эти слова, провозглашающие советского человека хозяином всего созидаемого им на родной земле, вспоминаешь строки из последней части поэмы Маяковского «Хорошо!»:

Улица —
моя.
Дома —
мои;
Моя
милиция;
мои фабрики

(VIII, 322, 324, 326 и др.).

«Три песни о Ленине», как и «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!»,— вещь ясная, простая, доступная широчайшим кругам зрителей. Но простота этих произведений не имеет ничего общего с упрощенством: она явилась естественным результатом сложного и трудного пути, пройденного и кинорежиссером и поэтом. Их творческое развитие и, разумеется, самая тема привели к дальнейшему развертыванию достигнутого ими в прежних работах и к отказу от того, что мешало четкому выражению мысли, излишне усложняло восприятие фильмов и стихов. В посвященных Ленину произведениях Маяковского и Вертова зрителю передается огромное чувство, глубокое волнение, обуревавшее художников, которые поставили перед собою ответственнейшую задачу и с честью выполнили ее.

Вертов, обратившись к ленинской теме, встретился с Маяковским, можно сказать, на высшем уровне.

Прошли годы. Отшумели бои вокруг Вертова. Подобно Маяковскому, он стал не только признанным мастером советского искусства, но и одним из выдающихся деятелей мировой культуры. Значение его творчества для мировой кинематографии точно выражено в словах крупнейшего французского историка кино Жоржа Садуля: «Международное влияние Дзиги Вертова было огромным. [...] Вертов в сильнейшей степени помогал вытащить лучших кинематографистов Запада из формалистского болота, побуждая их повернуться к социальным темам» (Georges Sadoul. Dziga Vertov. Editions Champ libre, Paris, 1971, p. 98).

Это влияние творчество Вертова продолжает излучать. Теперь мы можем сказать и про него: маяк.

искусство КИНО искусство

за рубежом

Берлин, 1923 год

Н. Лебедев

В апреле 1973 года исполнилось пятьдесят лет со времени XII съезда КПСС, в резолюции которого «По вопросам пропаганды, печати и агитации» была дана оценка состояния советской кинематографии того времени и намечены пути преодоления недостатков ее организации.

Это было первое в истории решение высшего органа партии — ее съезда — по вопросам кино, положившее начало новому этапу в становлении советской кинематографии.

Дискуссия в «Правде», организация «Пролеткино», опубликование высказываний авторитетнейших политических деятелей и деятелей культуры о необходимости быстрейшего развития кинематографа, наконец, обнародование Луначарским основополагающей мысли Ленина о кино, как «важнейшем из искусств»,— все эти знаменательные факты свидетельствовали о резком усилении внимания партии и советской общественности к постановке кинодела.

Резолюция съезда не только особенно ярко свидетельствовала об этом внимании, но и, дав суровую оценку состояния кинодел, требовала перехода от слов к действиям — к восстановлению фильмопроизводства, укреплению его финансовой базы, усилению кино партийными кадрами.

Для этого нужно было продолжать борьбу за скорейшее развитие государственной кинематографии и учиться — учиться технологии производства фильмов, овладевать мастерством киноискусства, осваивать опыт развитых кинематографий...

В августе 1923 года по заданию «Пролеткино» я выехал в двухмесячную командировку в Германию для ознакомления с немецкой кинематографией.

Это было мое первое путешествие за границу, в неведомый, чужой, иноязычный мир.

Веймарская Германия переживала в ту пору острейший послевоенный кризис — политический и хозяйственный. Оккупация Францией важнейшего промышленного района Рура (январь 1923 года) ускорила процесс дальнейшего экономического развала страны и дала толчок новому туру классовых битв. Неспособное справиться с финансовой разрухой, правительство «нажимало» на печатный станок, доводя инфляцию до чудовищных масштабов. Стоимость марки падала ежедневно, иногда вдвое-втрое за день. За два месяца, проведенных мною в Берлине, американский доллар, стоивший миллионы, начал оцениваться в миллиарды, десятки и сотни миллиардов марок.

У меня сохранилась квитанция об уплате экспортного налога за купленную мною пишущую машинку — я уплатил 100 000 000 000 марок!

Страна была накалена до предела: из конца в конец прокатывались волны забастовок, демонстраций, столкновений между рабочими

и полицией, между коммунистами и начинавшими накапливать силы фашистами.

Меня, привыкшего с юношеских лет жить прежде всего политикой, очень волновали происходившие вокруг события.

С первых дней Октября мы ждали революции в Германии, связывая с ней надежды на близкую победу социализма в мировом масштабе. И ноябрьская революция 1918 года, казалось, подкрепляла эти ожидания. Однако ход и характер событий не оправдал наших чаяний: немецкой буржуазии в союзе с военщиной удалось устоять. Но революционный кризис не миновал, организованная в декабре 1918 года Коммунистическая партия Германии становилась огромной боевой силой, и было не исключено, что в ситуации 1923 года она сумеет перейти в наступление и одержать победу.

Мне хотелось побывать на рабочих собраниях, в партячейках, на демонстрациях, собственными глазами увидеть, что же происходит в стране.

Но еще в Москве при вручении документов меня строго предупредили: остерегайтесь провокаций — сразу же пришьют: «агент Коминтерна».

Предупреждение было повторено в нашем полпредстве в Берлине.

Оставалось заниматься только кинематографом.

В налаживании связей в кинематографическом мире помогло наше берлинское торгпредство, которое поручило меня сотруднику киноотдела, инженеру и кинооператору А. Лагорио.

Обрусевший швед, Лагорио входил в состав торговой миссии профессора Ломоносова, направленной советским правительством в Швецию и Германию для закупки паровозов. После завершения работы миссии он был оставлен в Берлине при нашем торговом представительстве. Как старый фото- и кинолюбитель, он был зачислен в штат киноотдела и, работая в нем, приобрел широкие связи среди берлинских кинематографистов — продюсеров, торговцев фильмами и аппаратурой, кинооператоров и киножурналистов.

Лагорио ввел меня в курс жизни германской кинопромышленности, снабдил справочными материалами, познакомил со многими кинодеятелями.

С жадной любознательностью и неисчерпаемой энергией молодости, ежедневно, с раннего утра и до позднего вечера, я осматривал кинофабрики, присутствовал на киносъемках, беседовал с продюсерами и режиссерами, смотрел фильмы, встречался с критиками, разыскивал и просматривал кинолитературу, посещал редакции журналов, писал корреспонденции в Москву.

Меня поразили масштабы и многообразие форм кинодеятельности, о которых в Москве в те времена мы имели весьма отдаленное представление. Выяснилось, что за военные и послевоенные годы германская кинематография, несмотря на кризис, превратилась в огромную отрасль хозяйства.

Знакомство с этим хозяйством мне рекомендовали начать с Фридрихштрассе — центральной торговой магистрали тогдашнего Берлина. Ее нетрудно было найти на плане города: справа от большого зеленого пятна парка Тиргартен — снизу вверх — длинная, прямая улица. Я несколько раз медленно прошел ее из конца в конец. И за исключением вокзала и нескольких государственных и коммунальных зданий, на улице не было дома, на котором бы не лепилось по несколько вывесок со словом «фильм»: «Ифа-фильм», «Рекс-фильм», «Аафа-фильм», «Вита-фильм», «Универсаль-фильм», «Ваббс-фильм», «Националь-», «Киво-», «Штерн-», «Фебус-», «Кооп-», «Герон-», «Гелиос-», «Цезарь-», «Гермес-», «-фильм», «-фильм», «-фильм»... До головокружения, до галлюцинаций...

В адресной книге «Кино-бух», насчитывавшей свыше тысячи страниц, было названо около шестисот кинематографических фирм, числящихся в Берлине. И три четверти из них помещались на Фридрихштрассе или в ее районе.

Предприятия по производству фильмов, прокатные конторы, торговые дома по продаже киноаппаратуры и пленки, павильоны для фотокиносъемок, лаборатории для обработки негативов, копировальные фабрики, тресты

по строительству и эксплуатации кинотеатров...

Представительства иностранных кинофирм — американских, английских, итальянских, русских белоэмигрантов...

Тут же биржи киноактеров, статистов, технического и обслуживающего киноперсонала...

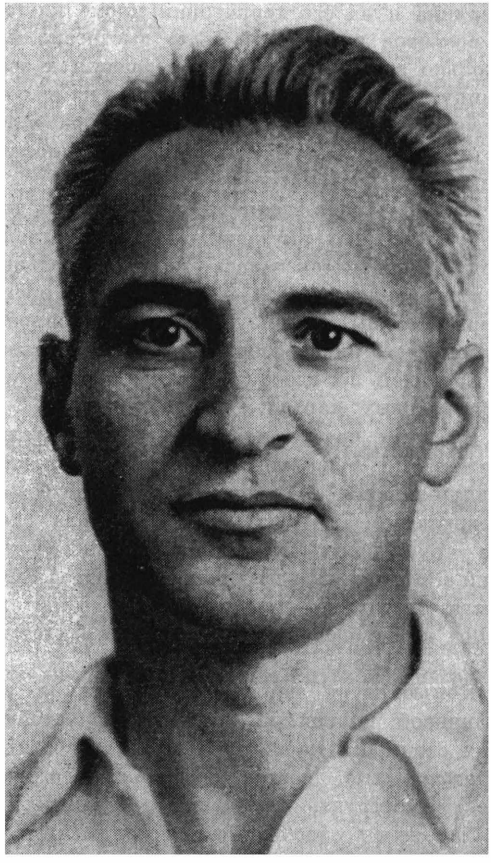
Фридрихштрассе невольно хотелось переименовать в «Фильмштрассе»: такое название более точно отражало бы характер ее жизнедеятельности. А кинобизнес продолжал расти и шириться. Ему уже не хватало «Фильмштрассе», он наступал на соседние улицы и переулки: Циммерштрассе, Кохштрассе, Шарлоттен, Маркграфе, Котенерштрассе и десятки других, параллельных и перпендикулярных. В этом районе за каждым вторым окном занимались киноделами. И каждый третий прохожий был связан с кино, зависел от него, зарабатывал на нем...

Германская кинематография переживала «бум». Как ни парадоксально, послевоенная экономическая разруха способствовала стремительному росту молодой области предпринимательства. Увеличение числа посетителей кинотеатров, быстрая оборачиваемость денежных средств, дешевизна рабочей силы — все это привлекало сюда новые и новые капиталовложения, а низкая стоимость марки стимулировала приток в киноиндустрию и иностранных капиталов.

Кинопечать уверяла (и не было оснований ей не верить), что по общей сумме капиталовложений кинематография заняла третье место в экономической жизни Германии.

Но при всем этом большинство кинопроизводственных предприятий на Фридрихштрассе продолжало оставаться мелкими кустарными мастерскими, а львиная доля «торговых домов», «товариществ на паях», комиссионных контор — спекулятивными лавочками, зарабатывавшими не столько на нормальном товарообороте, сколько на взвинчивании цен и манипуляциях с валютой.

Меня же интересовала не ярмарочная суета «Фильмштрассе», а современное производство картин и не в его отсталых, кустарных формах, а в формах новейших, опирающихся на последние достижения техники и организации.



Н. А. Лебедев. 20-е годы

Оказалось, что все крупнейшие кинофабрики находятся за пределами Фридрихштрассе. Пришлось расстаться с этой шумной улицей.

При содействии редактора киножурнала «Лихтбильдбюнне» господина Вольфсона (с которым меня познакомил Лагорио) я получил разрешение на осмотр лучшего берлинского киноателье ЕФА.

Среди кинематографистов оно называлось ателье «ам Цоо». Цоо — зоологический сад. Этот великолепный парк находился в центре

Берлина и на его территории кроме клеток и вольеров для зверей было выстроено несколько зданий, никакого отношения к зверинцу не имевших. Самое крупное из них — огромный стеклянный куб, примерно раз в десять больше бывшей ермольевской кинофабрики в Москве,— ателье «ам Цоо».

Первоначально здание предназначалось для художественных выставок. Но эксплуатация под выставки оказалась малорентабельной и в начале войны 1914—1918 годов, во время первой волны подъема немецкого кинопроизводства, его приспособили под кинопавильон.

За восемь лет здесь было снято около двухсот игровых картин.

В самом начале двадцатых годов ателье перешло в руки новой фирмы «Европеешефильм-альянс» (Европейский киносоюз — сокращенно ЕФА), за которой стояла одна из крупнейших американских киномонополий «Парамаунт». Стратегическая задача ЕФА была очевидна — проникновение капитала США на европейский кинорынок и захват на нем командных высот.

Конъюнктура поначалу была самой заманчивой, низкая, но относительно устойчивая стоимость марки, большая безработица, следовательно, неограниченное предложение дешевого труда, центральное расположение в Европе и превосходные связи со всеми рынками континента.

ЕФА начала с чисто американским размахом и за два года успела поставить несколько супербоевиков, имевших шумный успех, в том числе «Индийскую гробницу», «Жену фараона» и т. д. Однако в начале 1923 года конъюнктура резко изменилась. Над Германией пронесся смерч экономической депрессии. Снова запахло революцией.

Осторожная ЕФА быстро перестроилась: резко сократила планы, приостановила собственное производство фильмов. Ателье сдавалось в аренду другим фирмам: 40 долларов в день — пустое ателье, 80 — с аппаратурой, электроэнергией, техническим персоналом.

Даже учитывая, что доллар двадцатых годов намного дороже доллара годов семидесятых — это было баснословно дешево.

За 80 долларов — 160 золотых или, как тогда говорили, червонных рублей — в день постановочная группа получала в свое распоряжение не только огромный павильон, где одновременно можно было построить около десятка сложных декораций, вплоть до трехэтажного дома и целой улицы, но и большой осветительный парк с сотнями «юпитеров», ртутных ламп, прожекторов, и актерские гардеробы с тысячами костюмов разных эпох и стилей, и склады мебели и реквизита, и отлично оборудованные мастерские — декорационные, пошивочные и т. д. и, наконец, квалифицированный персонал, обслуживающий всю эту технику...

Здесь я впервые воочию убедился, что киноателье действительно похоже на фабрику. А в ночную темь, когда эта стеклянная громадина заливалась светом, она напоминала мне зарево над сталелитейным заводом родного Донбасса...

Директор «фабрики» господин Фицнер, изысканно вежливый немец, работающий по директивам из Нью-Йорка, встретил меня чрезвычайно любезно. И сам показал свои владения. Во время осмотра он доверительно сообщил, что очень интересуется Россией, усердно учит русский язык и собирается в Москву, сказал, что в связи с новой экономической политикой «Парамаунт» не прочь завязать деловые связи с нашей страной.

Потом я увидел, как снимал свой очередной детектив кумир подростков двадцатых годов — Гарри Пиль.

Я уже имел представление о нем — тогда популярном, а позже забытом кинодельце, наводнявшем европейские экраны десятками дешевых приключенческих лент со своим участием. Это был нередкий в те годы тип «киноуниверсала» — продюсер, сценарист, постановщик и исполнитель главных ролей в одном лице.

Бывший циркач, актер, лишенный какого бы то ни было драматического дарования, он строил свои фильмы на дешевых, доходчивых трюках — сюжетных, актерских, технических.

Павильон был заграможден декорациями: большой американский отель, углы гостиных

и кабинетов, третьеразрядный кабачок. Действие частично происходило в Индии, и среди разнообразных интерьеров неожиданно выглянул кусок фанерной Калькутты.

Все было сделано наспех, небрежно, поражало безвкусицей.

Вдруг зашумели «юпитеры». Сверху, с колосников полились мощные потоки света. Затрещали съемочные аппараты (снимали одновременно две камеры).

Гарри Пиль в костюме индийского раджи с грубо подведенными глазами и наклеенными ресницами, развинченной походкой спускался по лестнице отеля.

В вестибюле, у стола, сидела лупоглазая девица с фарфоровым лицом.

Раджа спустился. Подошел к девице — это его «любовь». Девица с криком набросилась на раджу. Происходило бурное объяснение.

Помреж махнул платком. Погасли прожектора. Остановились съемочные камеры.

Гарри Пиль и фарфоровая девица приступили к репетиции следующей сцены.

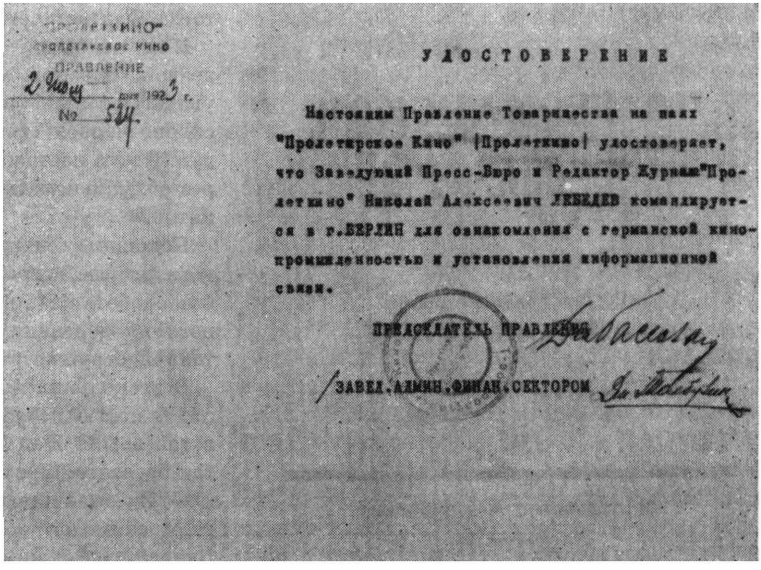
Досадно было видеть, как великолепное ателье, обилие света, вся эта блистательная техника поставлены на службу беспросветной халтуре.

Через несколько дней я побывал в ателье «ам Цоо» вторично. На сей раз снимал известный театральный режиссер Рихард Освальд. Ставился очередной «костюмный» фильм — «Дон Карлос» (по Шиллеру) с участием популярнейших актеров того времени Конрада Фейдта, Эугена Клепфера, Вильяма Дитерле. Все было неизмеримо культурней, чем на съемках Гарри Пиля.

Режиссер и большинство исполнителей были учениками Макса Рейнгардта, в разное время работали в его театре, принесли в кино большой театральный опыт.

Но сцена, разыгрывавшаяся перед нами, мне показалась чуждой кинематографу.

Темпераментный старик Освальд «рвал страсть в клочья», показывая исполнителям, что нужно делать. Одетые в громоздкие доспехи актеры корректно и спокойно выполняли указания постановщика. Клепфер из длинного старинного пистолета стрелял в Дитерле, тот картинно падал, а Конрад Фейдт, изящно отставив в сторону шпагу, опускался на колено и безутешно рыдал над трупом.



УДОСТОВЕРЕНИЕ

Настоящим Правление Товарищества на паях "Пролетарское Кино" (Пролеткино) удостоверяет, что Заведующий Пресс-Бюро и Редактор Журнала "Пролеткино" Николай Алексеевич ЛЕБЕДЕВ командируется в г. БЕРЛИН для ознакомления с германской кинопромышленностью и установления информационной связи.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ПРАВЛЕНИЯ

ЗАВЕД. АДМИН.-ФИНАН. СЕКТОРОМ

Удостоверение «Пролеткино» на поездку в Берлин, выданное Н. А. Лебедеву

Это был театр. Добротный классический спектакль в духе раннего Рейнгардта.

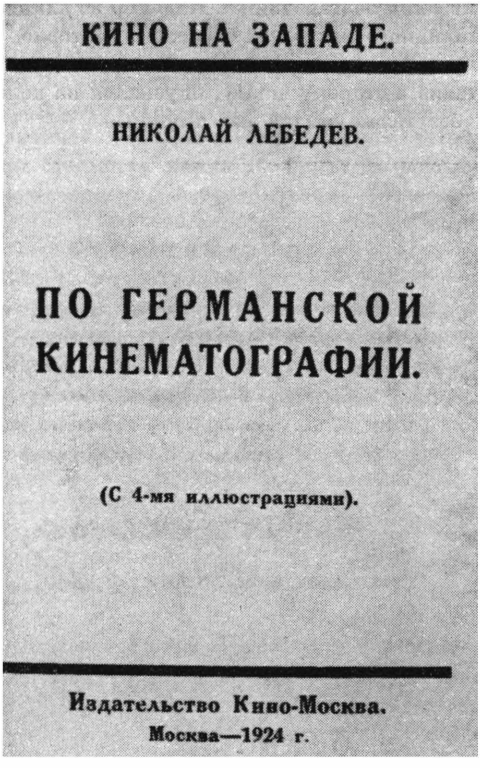
Сцена разыгрывалась в прочно и тщательно построенной декорации. «Юпитеры» давали полную иллюзию реального освещения.

И все это для того, чтобы преподнести кинозрителю тысяча первый театральный спектакль!

Не нелепость ли: блистательная, безукоризненно четкая, готовая выполнить любое задание режиссера кинотехника — и театральные мизансцены, театральная игра актеров, театральные штампы.

Поблагодарив господина Фицнера за предоставленную мне возможность ознакомиться с его отлично налаженным предприятием и еще раз с завистью окинув взглядом превосходное ателье, я покинул владения ЕФА...

Обложка книги Н. А. Лебедева, написанной по материалам германской поездки



Но главные чудеса оказались впереди.

Завязав необходимые связи, я попросил помочь мне побывать в наиболее интересных местах немецкого фильмопроизводства — в Нейбабельсберге и Стаакене.

В киногородке крупнейшей фильмопроизводящей фирмы Германии в Нейбабельсберге еще настойчивее, чем в ателье «ам Цоо», напрашивалась ассоциация с фабрикой. Кирпичная проходная будка. Контрольные часы с автоматом, отмечающим на личных карточках время прихода на работу. Строгий привратник. Огромная табельная доска с крючками для бирок. Аккуратно развешанные медные кружочки.

Шестьсот штук! Шестьсот постоянных рабочих и служащих ежедневно работали на этой «фабрике». Шестьсот человек — это в три раза больше, чем все тогдашнее Госкино со всеми его московскими «фабриками».

Мы предъявили полученные еще в Берлине пропуска, к нам приставили гида.

— Это стеклянное здание,— гид указал на павильон, размерами с бывшую ханжонковскую «фабрику»,— маленькое ателье для подсобных съемок. В Нейбабельсберге таких ателье два. А вот здесь...— и завернув за угол, гид вывел нас в места, показавшиеся мне тогда фантастическими.

Нам открылся большой холм, покрытый травой, блеклой и посохшей. Такую можно увидеть только на театральной сцене. На склоне чернел старый, в несколько обхватов дуб. Почти настоящий. Но крона срезана и через облупившуюся местами кору видны белые пятна.

Подошли ближе. Дуб оказался полым, кора из алебастра, выкрашена охрой. Холм был сработан из толстого папье-маше, наклеенного на деревянную конструкцию, трава из тонкой стружки.

В нескольких метрах от дуба высилась скала. В ней — пещера. У входа лужа с зеленоватой водой. Над лужей громоздилась покрытая брезентом громадная, бесформенная туша.

— Здесь,— продолжал гид,— в прошлом году снимался бой Зигфрида с драконом... Второй год ставятся «Нибелунги» — гранди-

озный фильм в двух сериях. К весне кончат. Скала и пещера так и остались, может быть, еще пригодятся. Сохранился и дракон.

Гид стащил с туши брезент: показалось потрепанное чучело дракона величиной с приличного слона — с крыльями, гигантским хвостом, с тремя головами. Заглянули в большое отверстие. Внутри тускло светились электромоторы, рычаги для приведения в движение голов, крыльев, хвоста, арматура для «пышущих пламенем» глаз. По свидетельству гида, во время съемки дракон вел себя весьма агрессивно, и Зигфриду пришлось туговато.

Прикрыли чучело и пошли дальше. Гид:

— Вот кузница Нибелунгов. Здесь снимали битву — пятьсот статистов...

Декорации из разных фильмов, одна другой экзотичней, соседствовали в самых невероятных сочетаниях: альпийские горы и пейзаж аравийской пустыни, средневековые крепости и современные швейцарские виллы, лондонская улица и кусок индокитайских джунглей...

У крепостных стен древнегерманского замка кипел ожесточенный бой. Человек триста «гуннов» — грязных, полуголых людей в звериных шкурах с копьями в руках — яростно карабкались по веревочным лестницам. «Древние германцы» в шерстяных, но покрытых алюминиевым порошком «кольчугах» ожесточенно отбивались, сбрасывая «камни» и выливая «смолу» на осаждающих. «Убитые» и «раненые» падали с шестиметровой высоты. Падали в кучи опилок и отходили в сторону.

Скоро («на самом интересном месте!») бой замер. Погасли прожектора. «Гунны» закурили трубки и дешевые сигары, кое-кто напялил пенсне. Среди «древних германцев» появились современные немцы — в жилетах и подтяжках: режиссер-постановщик и его штаб.

Фриц Ланг (это был он) начал крыть «древних» четырехэтажным. В дни своей бурной молодости Ланг жил в Аргентине среди гаучо, и, став режиссером, он порой прибегал к лексикону прерий Южной Америки.

Я с интересом следил за ним. Виденный мною в Москве «Доктор Мабузо» свидетельствовал о большом даровании режиссера.

После перерыва бой возобновился с новой силой. Моментами ожесточение достигало такого накала, что битву трудно было отличить от настоящей.

Невдалеке над одной из декораций (вне поля зрения объектива) я даже заметил флаг Красного Креста. Внутри декорации всегда наготове ждали врач, санитары, носилки. Несчастные случаи были обычным явлением при такого рода массовках. Позже в амбулатории я видел на полу большую лужу крови: только что закончилась хирургическая операция одной из жертв осады замка. (Как известно, вышедшие в следующем году на экран «Нибелунги» прошли с огромным успехом по всей Европе, вызвали острейшую дискуссию в печати. Реакционная пресса Германии превозносила их до небес за прославление «немецкого национального духа». Наоборот, прогрессивная печать резко критиковала за шовинистическую направленность. Но и те и другие отдавали должное выдающему режиссерскому и изобразительному мастерству постановщика фильма.)

Нейбабельсберг убедил меня в том, что немецкая кинодекорационная техника, которой занимались лучшие архитекторы, достигла огромного совершенства. При легкости и портативности постройки давали полную иллюзию монументальности. Мы бегло осмотрели остальную территорию киногородка: множество подсобных предприятий, цехов, отделов; огромный парк осветительной аппаратуры; склады и мастерские декораций, мебели, аксессуаров; склады и мастерские костюмов и реквизита; стационарную и передвижные электростанции; лабораторию по обработке пленки; мастерскую точной механики; типографию; вольеры с животными и т. д...

И нельзя было не согласиться с гидом, когда, прощаясь с нами, он, как бы подводя итоги экскурсии, с гордостью заявил:

— Итак, пожалуйста, приносите сценарий, приводите актеров и на этих ста двадцати гектарах, не выходя за ограду, вы сможете поставить любой грандиозный «боевик».

...Тридцать лет спустя, в середине 50-х годов, мне снова довелось побывать в Нейба-

бельсберге. И хотя к этому времени киногородок, принадлежавший теперь не капиталистической фирме ДЕКЛА, а государственному предприятию ГДР ДЕФА, еще более расширился и оснастился, он не произвел на меня большого впечатления. Ибо еще с начала 30-х годов советские кинематографисты имели в своем распоряжении не менее мощную съемочную базу.

Но осенью 1923 года, возвращаясь из Нейбабельсберга в Берлин, я сидел ошарашенный и потрясенный. Я думал о Москве, о наших жалких ермольевско-ханжонковских «кинофабричках», о павильонах, куда еле-еле можно было втиснуть какой-нибудь кабинет или гостиную; о допотопной технике. И у меня роились мысли: а стоит ли распылять средства на восстановление и реконструкцию полдюжины московских кинокоробочек? И нужно ли всем нашим карликовым «кинофирмам» собственные ателье со сложным и громоздким хозяйством?

Не лучше ли, перебившись первое время в одном-двух из существующих ателье, сосредоточить все силы и средства на постройке в Москве одной, но масштабной и оборудованной по последнему слову техники кинофабрики с несколькими павильонами и всеми подсобными цехами, способной обслужить все московские «фирмы»?

Третьей из крупнейших киносъемочных баз, которые мне удалось посетить в веймарской Германии, было ателье «Стаакен».

Так же как и Нейбабельсберг, Стаакен находился за городом, в часе езды по железной дороге, только в другом направлении. Но по внешнему виду ателье резко отличалось от киногородка ДЕКЛЫ.

Это было огромное, высотой в десять-двенадцать этажей, длинное, ангарообразное здание со стеклянной крышей, окруженное десятком одно-двухэтажных домов казарменной архитектуры.

Весь этот комплекс кинофирмы «Нейман» звался по имени ближайшего поселка — «Стаакен».

В центральном здании располагался главный съемочный павильон, в других — небольшие подсобные павильоны, мастерские, склады, гаражи, столовая, общежития для обслуживающего персонала.

Во время первой мировой войны здесь действительно был ангар для крупнейших в мире аэростатов жесткой конструкции, так называемых «цеппелинов».

Война кончилась. Французская репарационная комиссия увезла «цеппелины». Ангар оказался ненужным.

Несколько лет он пустовал. И только в 1922 году предприимчивый делец Нейман сагитировал каких-то американских бизнесменов оборудовать помещение под киносъемки.

«Дело» только становилось на ноги. И рекламе уделялся максимум внимания. Журналист, пожелавший посетить ателье, был желанным гостем «Стаакена». Меня сопровождал сам директор, господин Вайнер.

Представьте себе площадь в 12 000 квадратных метров и над ней на высоте 45 метров — стеклянную крышу. Пожалуй, в этот павильон можно было вместить московский «Манеж» с Центральным универмагом впридачу.

Здесь не интересовались состоянием погоды. Солнце, дождь, ветер, буря — это там, за стенами ангара. Тут, внутри, в самый ясный день мог лить свой дождь. И в самую сильную бурю — сверкать солнце.

В «Стаакене» меня поразили тысячи осветительных приборов, способных залить ярким светом эти огромные объемы. Не только я, молодой кинематографист, но и старые киноволки, впервые попадавшие в «Стаакен», приходили в восторг от моря света.

Как и в Нейбабельсберг, в «Стаакен» режиссер мог прийти со сценарием и актерами и за несколько недель снять фильм. Нужно было только за 10—15 дней до начала съемок представить копию сценария. За 2—3 дня составлялась смета. Еще через несколько дней были готовы декорации и пошиты костюмы.

Но главным преимуществом «Стаакена» перед Нейбабельсбергом была полная независимость от погоды. «Натура» строилась не под открытым небом, а внутри ателье. А для Берлина с его дождливой осенью и мокрой зимой

это являлось весьма существенным преимуществом.

Мы застали съемку фильма «Живой будда» в постановке знаменитого актера и режиссера Пауля Вегенера.

Огромный — в несколько сот квадратных метров — задник изображал Гималаи. На переднем плане чернел вход в пещеру. Справа от входа в пещеру высился деревянный столб. К нему была привязана героиня фильма — туземка: желтое лицо, раскосые глаза, восточный костюм. Ее играла Аста Нильсен. Вокруг Асты щебетала группа детей, также привязанных к столбу. Сзади виднелись свирепые стражи с обнаженными мечами. Видимо, готовилось жертвоприношение.

Три оператора и фотограф нацелили объективы на пещеру и Асту Нильсен и ждали сигнала. Рядом — весь напряжение — сам похожий на монгола, стоял Вегенер.

Вот он отдал приказ помрежу. Дважды прожужжал рожок. Зашумели «юпитеры». Замерли актеры.

— Ауфнаме! (Съемка!) — повелительно крикнул режиссер, и ручки аппаратов медленно завертелись.

— Гриша! — бросил Вегенер в сторону пещеры.

Оттуда торжественно появился «живой будда» — желтолицый вельможа в богатом, покрытом драгоценностями халате. Вельможу играл бывший актер Первой студии МХАТа — Григорий Хмара. (Выехав вместе с частью труппы МХАТа на гастроли за границу, Хмара женился на Асте Нильсен и остался в Германии.)

Вегенер продолжал командовать:

— Аста!.. Подымай глаза!.. Смотри на Гришу... Гриша показывай на храм...

Актеры легко, точно и удивительно ритмично исполняли все, что от них требовал Вегенер. Нильсен с мольбой смотрела на Хмару, Хмара величественно показывал в сторону, на воображаемый храм.

— Гриша, благословляй!.. Аста!.. Умоляй!. Умоляй!.. Опускайся на колени!.. Ломай руки!.. Страдай!.. Страдай!.. Страдай!.. Отлично! Благодарю! Рожок!

Свет погас. Аста мгновенно перестала страдать. Дети убежали греться.

Узнав, что на съемке советский журналист, Хмара подошел ко мне:

— Вы из Москвы? Очень приятно! Ну, как там: по-прежнему голодают или стало лучше? Лучше?! Очень рад за Москву,— и подвел меня к Асте Нильсен:— Знакомьтесь. Это непревзойденная Аста, а это — редактор русского киножурнала, только что из Москвы.

— Я очень люблю русских,— с улыбкой протянула руку прославленная актриса.— Давно мечтаю побывать в Москве...

Зазвучал рожок. Актеры заняли свои места. Только что отснятая сцена была повторена без всяких изменений.

Потом дважды сняли «страдающую» Асту крупно. Играла Нильсен с потрясающей искренностью, целиком отдаваясь изображаемому чувству. Но выключалась немедленно, вместе с «юпитерами».

Поблагодарив Вегенера и простившись с Астой и Хмарой, двинулись дальше.

Около трети площади ангара занимали экзотические декорации, напоминающие о Ближнем Востоке: узкая улочка в арабском селении, фасад монументального храма с шестигранной звездой в лепном орнаменте, холм с тремя крестами на его вершине.

На днях закончилась постановка очередного «боевика» «INRI» («Иисус Назаретянин, Царь Иудейский»). Режиссер — Роберт Вине, постановщик знаменитого экспрессионистического «Кабинета доктора Калигари».

— Евангельская легенда? — спросил я господина Вайнера.

— Не совсем,— ответил он.— Обрамление современное. Да и тема звучит актуально. Видите ли, именно сейчас, в эпоху всеобщего озлобления и вражды, необходимо использовать кинематограф для пропаганды идей наиболее всеобщих и наиболее гуманных. Сейчас существует только две мировых идеи: большевизм, который за исключением России нигде не прививается в народе, и идеи Христа. Сейчас наблюдается огромный поворот к религии. И мы уверены, что картина будет иметь коммерческий успех.

Познакомившись с либретто «INRI», я увидел, что дело было не только в коммерции.

Вот краткое содержание фильма.

Рабочий-коммунист убивает министра. Суд выносит смертный приговор.

В ночь перед казнью в камеру к заключенному приходит священник. Коммунист не желает его слушать. Узник уверен, что сделанное им — правое дело.

Когда уходит священник, заключенный садится писать прощальное письмо. Но первая же набросанная им строчка: «Сегодня, в канун рождества...» — вызывает поток воспоминаний. Перед ним возникают видения детства: рассказы матери, чтение Евангелия, легенды о Христе... В его сознании мелькают картины из жизни Иисуса из Назарета — от рождения до мученического конца.

И тронутый этими видениями, смертник меняет свои убеждения. Осознав тяжесть преступления, терзаемый угрызениями совести, он умирает от разрыва сердца, хотя священник уверен, что раскаявшийся «коммунист» был бы помилован.

Как видите, продюсер и авторы «INRI» весьма своеобразно трактовали гуманистическую миссию кинематографа.

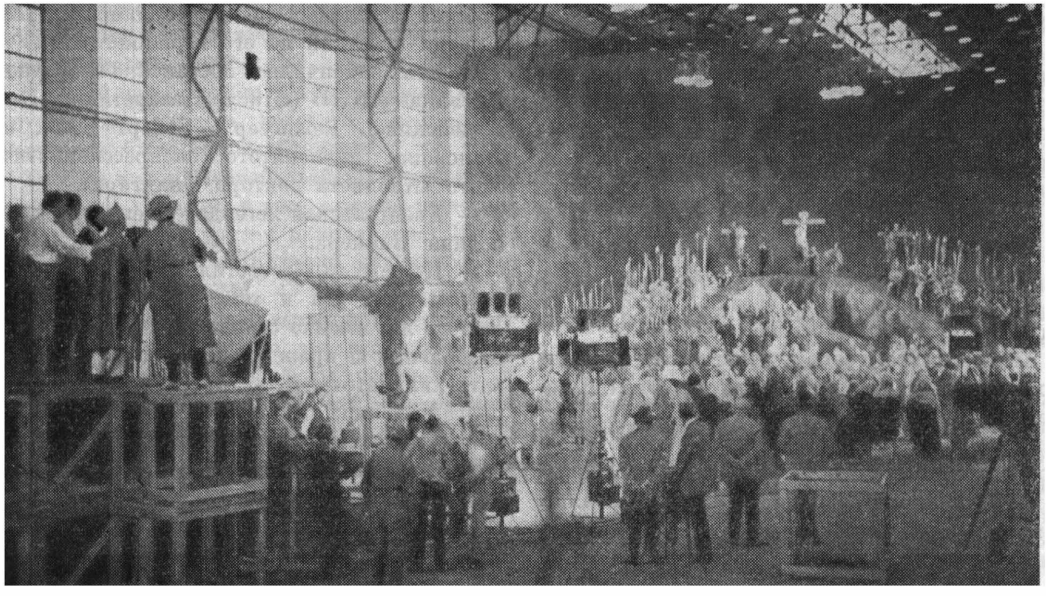
Закончив осмотр и выразив господину Вайнеру восхищение его хозяйством, я распростился со «Стаакеном».

Будущее показало, что «Стаакен» не оправдал возлагавшихся на него надежд. Содержание такого гигантского павильона оказалось нерентабельным: в нем трудно было поддерживать необходимую тишину и температуру, при параллельной работе нескольких постановочных групп они мешали друг другу и т. д. Но главное: съемки в павильоне даже при самой тщательной имитации натуры не могли заменить съемок под открытым небом — кинокамера разоблачала подделку.

Но тогда, в момент посещения ателье, я не представлял себе этих недостатков, а масштабы и превосходная техника произвели на меня сильное впечатление...

Из других кинопроизводственных предприятий, с которыми мне удалось ознакомиться, особенно запомнился Культуротдел (Культур-

Один из павильонов студии «Стаакен»



абтайлунг) крупнейшего германского киноконцерна УФА.

Культурабтайлунг УФА был ведущим германским кинопредприятием, занимавшимся выпуском и продвижением на экраны хроники, пропагандистских, научно-просветительных, учебных и иных некоммерческих кинокартин.

Убежденный, что при социализме эти виды кинематографа должны играть неизмеримо бо́льшую роль, чем в капиталистическом обществе, я, естественно, проявил к Культурабтайлунгу особый интерес: неоднократно бывал в его ателье и лабораториях на Кётенерштрассе, просмотрел много фильмов, подолгу беседовал с одним из его руководителей, автором книги «Немецкий учебный фильм в науке и обучении» доктором Оскаром Кальбусом.

По сравнению с производством доходных игровых картин материально-техническая база Культурабтайлунга выглядела более чем скромно: небольшой съемочный павильон; тесные комнатки — кабинеты макро- и микросъемки, цайтраффера, мультипликации; старая, много раз ремонтированная аппаратура.

Но в отделе работала большая группа режиссеров, операторов, научных консультантов — энтузиастов просветительного кинематографа, и их усилиями даже с этой убогой техникой отдел выпускал ежегодно много фильмов по географии, естествознанию, медицине, сельскому хозяйству, ремесленному и промышленному производству и т. д.

Значительная часть лент делалась по заказам различных предприятий и учреждений и носила не столько просветительный, сколько информационный, а порой и открыто рекламный характер. И это не могло не сказываться на их познавательной и методической ценности. Но наряду с заказными отдел выпускал и собственно научные и учебные фильмы— за свой счет и по своим планам — фильмы, строившиеся на последних данных науки и педагогики. И среди этой части картин было немало произведений, отвечавших самым высоким требованиям.

Не ограничиваясь производством фильмов, Культурабтайлунг УФА занимался также продвижением просветительных лент в общеобразовательные и другие учебные заведения. Для этого в его структуре была создана специальная организация.

Культурабтайлунг либо устраивал специальные сеансы в кинотеатрах, либо предоставлял передвижные кинопроекторы для демонстрации фильмов в самих школах.

Вся работа велась на началах хозрасчета: расходы покрывались частью за счет продажи билетов, частью за счет школьных родительских комитетов и местных самоуправлений.

По свидетельству О. Кальбуса, организацией были охвачены свыше двухсот городов северной Германии.

И хотя за годы революции у нас, в СССР, уже был накоплен некоторый опыт по съемке и продвижению хроникальных и просветительных лент, было очевидно, что и в этой области нам есть чему поучиться у немцев.

Так в моем сознании все тверже укреплялась мысль о взаимосвязи и взаимозависимости разных областей кинодела и необходимости комплексного планирования его развития...

Из берлинских встреч запомнились встречи с Гербертом Йерингом. Я слышал об этом популярном театроведе, знал о его симпатиях к Советской стране. Оказалось, что он один из самых авторитетных кинокритиков.

Как и многие западноевропейские журналисты и писатели, он предпочитал писать в кафе, где у него был постоянный столик. Здесь же он назначал и деловые свидания.

Меня встретил симпатичный, скромно одетый человек лет тридцати пяти с изрядной проседью.

— Я рад русскому,— приветливо сказал он, подавая руку.— Особенно кинематографисту. Особенно молодому.

И отложив рукопись в сторону, Йеринг осведомился, сколько в моем распоряжении времени и что меня интересует в первую очередь.

Я попросил дать краткую характеристику художественных направлений в современной немецкой кинематографии. Йеринг охотно согласился. Я услышал краткую, блестящую по точности формулировок лекцию-импрови-

зацию, значительно расширившую мое представление о ведущих мастерах немецкого кинематографа начала двадцатых годов.

— Зритель обычно связывает свои впечатления о той или иной кинематографии с именами и обликом «кинозвезд». Немецкое кино — это Женни Портен, Аста Нильсен, Пола Негри — из актрис, Яннингс, Вернер Краусс, Конрад Фейдт, Пауль Вегенер, Гарри Лидтке — из актеров. Но даже среди наиболее культурных зрителей вряд ли многие знают главных создателей фильмов — режиссеров.

Между тем даже в нашей сегодняшней, насквозь пропитанной коммерцией кинематографии есть немало способных, владеющих мастерством режиссеров; среди них ряд талантливых и ищущих художников.

Вначале Йеринг охарактеризовал группу наиболее преуспевающих: Эрнста Любича, Рихарда Освальда и Джое Мая.

Первые два пришли из театра Рейнгардта.

Любич начинал как актер-комик. Снимался в фильмах разных режиссеров. Потом поставил несколько легких комедий. Но особенно раскрыл свои способности в «костюмных» боевиках — исторических и экзотических («Сумурун», «Жена фараона», «Анна Болейн», «Мадам Дюбарри»). Любич умеет находить «хлебные» темы, у него хорошая режиссерская хватка, как правило, он приглашает отличных актеров и декораторов и умело работает с ними. Это кассовый режиссер номер один. Недавно переехал в Америку и работает с Мэри Пикфорд. Он не выдумает пороха, но картины его охотно смотрятся публикой...

Рихард Освальд — представитель театрального направления, в кино инсценирует классические пьесы («Дон Карлос») или ставит пышные «исторические» драмы («Леди Гамильтон», «Лукреция Борджиа»). Любит величественные декорации и большие массовки. У него снимаются хорошие театральные актеры: Конрад Фейдт, Вернер Краусс, Альберт Бассерман. Его фильмы с замедленным темпом действия скучноваты, но они смотрятся первоэкранной публикой, а это хорошая реклама и для вторых экранов.

В отличие от Любича и Освальда, принесших в кино опыт хорошей театральной школы, Джое Май — режиссер-самоучка. Превосходный организатор, он скорее продюсер, чем постановщик. Джое Май — обладатель крупного капитала, полученного в наследство от отца, и это позволяет выпускать те пышные «боевики» с участием его жены в главной роли, которые выходят под маркой «Джое Майфильм». Таковы «Владычица мира», «Индийская гробница» — более или менее искусные подделки под костюмные фильмы Любича и Освальда. Остальное доделывает обильная реклама.

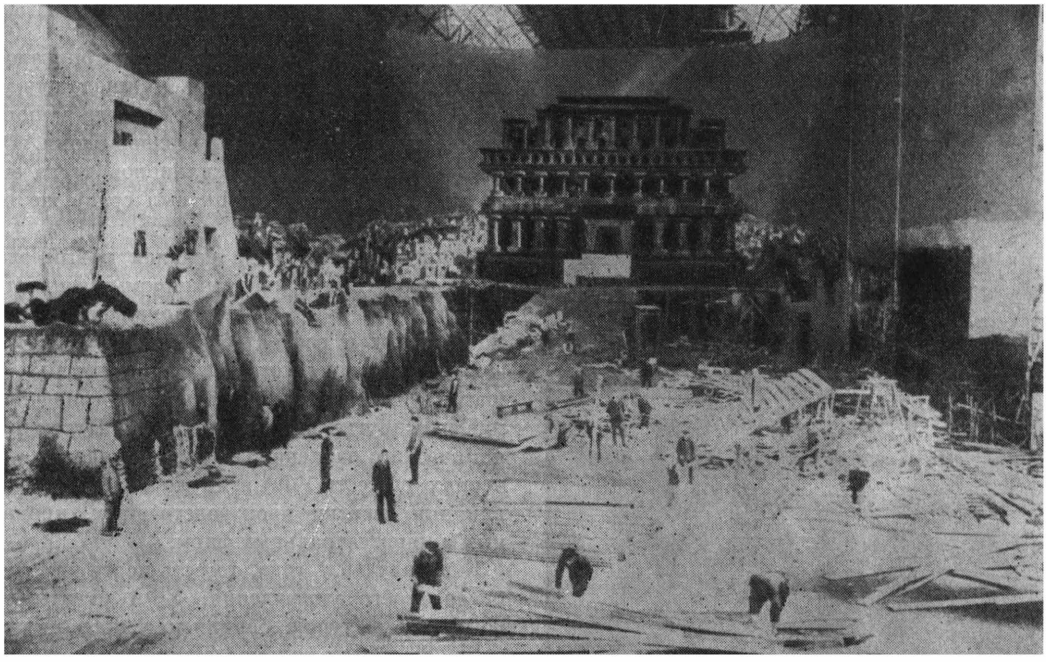
Но симпатии Йеринга не на стороне преуспевающих, а на стороне новаторов, искателей новых путей, «левых».

— Конечно, я имею в виду «левизну» в области формы, стиля. О «левизне» политической в современной немецкой кинематографии не может быть и речи. Если политика и прорывается на экран, то в виде такой националистической макулатуры, как «Фредерикус Рекс». Впрочем, политика наших кинематографистов мало интересует, они слишком малотемпераментны для этого.

Но и в плане формальном открытий не так уж много.

С большой теплотой Йеринг говорил о Пауле Вегенере. Лучший актер театра Рейнгардта, продолжающий выступать на сцене, он влюблен в кино и с огромным увлечением работает над своими постановками. Еще до войны снял экспрессионистический фильм «Голем» по мотивам известного романа Мейринка.

Неудовлетворенный фильмом, Вегенер года два назад возвратился к теме и поставил второй вариант «Голема»; в нем есть интересные новации в изобразительном и актерском планах. «Если будет время — посмотрите». Другой значительный фильм Вегенера — «Герцог Ферантес» выпуска 1922 года. Сейчас ставит «Живого Будду» с Астой Нильсен. Вегенер примечателен также в том, что он — единственный из немецких режиссеров, который теоретизирует — пытается найти специфику кино, установить грани между двумя искусствами — театром и экраном. К сожалению, по



Ателье «Стаакен». На съемках фильма «INRI»

причинам, видимо, материальным, ему чаще приходится сниматься у посредственных режиссеров, чем самому ставить фильмы.

К «левым», новаторским произведениям Йеринг отнес и две постановки Роберта Вине — нашумевший «Кабинет доктора Калигари» с экспрессионистическими декорациями и «Раскольникова» с участием актеров МХТа— А. Тарасовой, Г. Хмары, М. Тарханова.

Однако к самому Вине Йеринг относится сдержанно. Человек среднего дарования и небольшой эрудиции, он, по мнению Йеринга, хорошо использует свое умение привлекать к постановкам талантливых декораторов и хороших актеров. Успех «Калигари» обязан художникам Ворму, Реригу и Рейману. Успех «Раскольникова» — группе актеров лучшего русского театра. Затея с явно фальшивым «INRI» свидетельствует о плохом вкусе.

Из более молодых, но подающих надежды были упомянуты Фриц Ланг, Фридрих Мурнау, Карл Грюне, Рихард Эйхберг.

Наиболее перспективными в плане раскрытия новых направлений киноискусства мой собеседник считал экспериментальные работы двух молодых «левых»: Артура Робизона и Лупу Пика.

— Но «левым» не дают хода,— с досадой сказал Йеринг,— не пускают на массовый экран. Да разве и может быть иначе там, где все куплено долларом. У нас теперь на марки не считают — всюду доллары... Мы делаем только то, что купит заграница...

Мы еще дважды встречались с Йерингом, обмениваясь информацией о жизни и искусстве наших стран.

Как и у многих других представителей радикальной творческой интеллигенции Германии 20-х годов, его увлечение экспрессионизмом сочеталось с антикапиталистическими настроениями и симпатиями к Советской стране.

Актер Конрад Фейдт

— Если бы вы знали, как меня интересует Россия! — сказал он во время последней беседы.— Как хочется побывать в Москве! Своими глазами посмотреть, что делается у вас...

Как член президиума германского Общества друзей Советской России Йеринг рассчитывал ближайшей весной приехать к нам.

К сожалению, поездка несколько раз откладывалась, а когда наконец состоялась, я оказался в отъезде и мне больше так и не удалось встретиться с этим умным и обаятельным человеком.

Из других берлинских встреч запомнился краткий, но характерный визит к генеральному директору УФА — Эрнху Поммеру.

Здесь необходимо сказать несколько слов о самом УФА. В те годы это был самый могущественный киноконцерн не только в Германии, но и во всей Европе. Возникшее в конце первой мировой войны при прямой поддержке военного ведомства акционерное общество «Универзум-фильм-акциенгезельшафт» (сокращенно УФА) с самого начала опиралось на мощных покровителей. Финансировать его взялись крупнейшие германские монополии, включая Дейче- и Дрезднер-банки. Основной капитал в 25 миллионов тогда еще почти полноценных марок был сразу же покрыт полностью.

С организации УФА начался новый этап в истории германской кинопромышленности. Из кустарной и третируемой она вошла в число ведущих и респектабельных.

Новое акционерное общество с первых же шагов взяло курс на концентрацию и подчинение себе других кинопредприятий. Путем экономического давления, а также созданием «дочерних» обществ УФА втянуло в орбиту своего влияния десятки производственных, прокатных и кинотеатральных фирм.

К началу 1921 года, то есть через три года после своего учреждения, УФА охватывало почти все ведущие берлинские предприятия по производству фильмов, крупнейшие прокатные конторы и семьдесят наиболее вместительных кинотеатров внутри страны, сеть прокатных фирм и их филиалов в Голландии, Дании, Швеции, Финляндии, Чехословакии, Югославии, Венгрии, Польше, Швейцарии, Румынии, Болгарии, Турции. При помощи дипломатических комбинаций УФА удалось также подчинить себе ряд крупнейших зарубежных фирм: будапештское «Проектограф-фильм-гезельшафт», венское «Саша-фильм», шведское «Свенска». Тогда же капитал общества был поднят до 100 миллионов золотых марок, а в число акционеров вошло еще несколько солидных банков.

В 1922 году в УФА влился концерн «Декла-Бноскоп», бывший до того вторым по величине кинообъединением Германии. С этого момента УФА превратилось в фактического диктатора немецкой киноиндустрии. Достаточно сказать, что в его владении (или в прямой от него зависимости) оказалось свыше 600 первоэкранных кинотеатров страны, в том числе все первые экраны Берлина. Таким образом, УФА не только обладало наилучшими усло-

виями для продвижения картин собственного производства, но от него зависел допуск в большой прокат и фильмов всех других предприятий.

Руководителем этого киногиганта и являлся Эрих Поммер — старый кинематографический волк, крупный международный делец, уже пятнадцать лет занимавший руководящие посты в кинофирмах разных стран — американских, французских, немецких.

Я хотел посмотреть на кинопродюсера номер один, а заодно выяснить его точку зрения на перспективы сотрудничества между немецкой и советской кинематографиями. Связавшись с пресс-бюро концерна, я попросил выяснить, сумеет ли и когда принять меня господин Поммер.

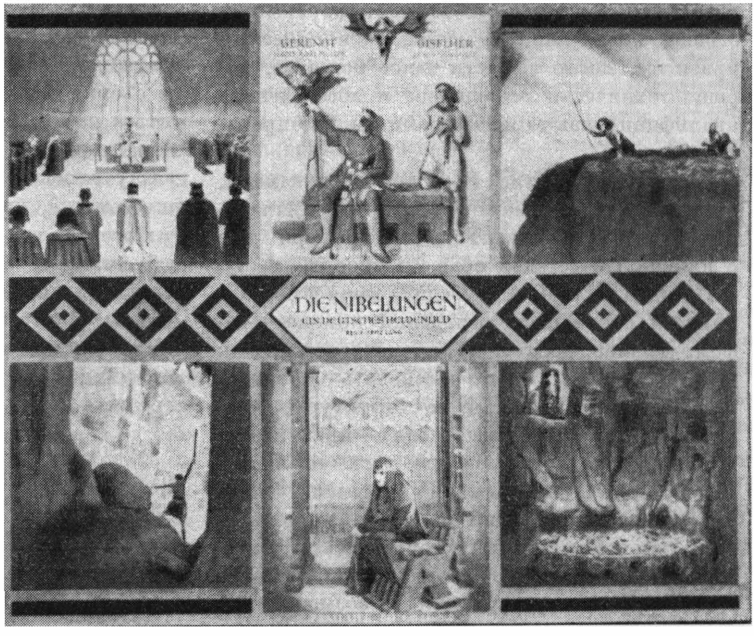
Через пару дней я сидел в помпезном кабинете руководителя УФА перед изысканно одетым самоуверенным бизнесменом средних лет, с черными усталыми глазами.

— Водка, коньяк, кофе? — любезно, но без тени эмоций предложил хозяин, когда официантка внесла поднос с напитками.

— Благодарю, предпочитаю кофе.

— Чем могу служить? — столь же любезно и столь же сдержанно спросил Поммер, вскользь оглядев мой новый, сшитый в Берлине, но отнюдь не у первоклассного портного костюм. Я изложил интересующий меня вопрос. Видимо, этот вопрос мало волновал моего собеседника или, во всяком случае, он сделал вид, что не считает его актуальным.

— Перспективы сотрудничества с Россией? — медленно повторил Поммер и посмотрел в сторону.— Пока трудно что-либо сказать. Все зависит от вас. Мы знаем, что в Москве восстанавливается порядок, возрождаются нормальные хозяйственные отношения. Начинают уважать дело и деловых людей. Но насколько я информирован, это только первые шаги.— И после паузы продолжал: — Мы знаем, что у вас огромный кинорынок, имеющий тенденцию к дальнейшему росту. И мы охотно поможем вам. Но, разумеется, при определенных гарантиях. Да, при солидных гарантиях со стороны государственных учреждений. К нам обращались представители разных ваших фирм. Сулили золотые горы. Но они же не в состоянии дать твердых га-



Рекламный проспект к фильму Фрица Ланга «Нибелунги»

рантий. Пустые разговоры. Переходите на деловой язык. Тогда милости просим. Так и напишите в своем журнале. Хотите еще кофе?..

Видимо, руководитель УФА не имел пока конкретных планов в отношении советского кинорынка. Он выжидал. Он зондировал почву...

И выслушав еще несколько таких же обтекаемых, дипломатических фраз, я поблагодарил господина генерального директора за любезность.

...Знакомство с германской кинематографией подтверждало истину: как же ничтожно мало мы знали о зарубежной кинопромышленности и о немецкой, в частности!

Мы имели некоторое, разумеется, весьма поверхностное представление об американской киноиндустрии — ее экономической мощи, ее богатой и разнообразной технике, масштабах ее аудитории. Но о мощи, технике и масштабах кинопромышленности гораздо более близкой нам Германии мы, как это ни странно, не имели и такого представления. Сведения, приходившие оттуда, были отрывочными, приблизительными и противоречивыми.

Трудно было вообразить, что в стране, потерпевшей жесточайшее военное поражение, стране, охваченной тяжелым экономическим кризисом, могло вырасти такое большое, хорошо технически оснащенное и обеспеченное квалифицированными кадрами фильмопроизводство.

Это было открытие. И не только для меня, начинающего кинематографиста, но и для более опытных кинодеятелей, не говоря уже о широкой советской общественности.

Поездка в Германию убедила меня в необходимости скорейшего овладения кинематографом. Только подход к кинематографии как к о м п л е к с у мог обеспечить правильную организационную ее структуру, правильную расстановку сил, правильное, пропорциональное развитие всех ее частей и участков. Нужно было от призывов общего характера и дискуссий по организационным вопросам переходить к систематическому ознакомлению советской общественности с м н о г о о б р а з и е м функций и возможностей современного кинематографа. Нужно было на конкретных примерах разъяснить, как мы отстаем от передовых в технико-экономическом отношении зарубежных стран в использовании этих возможностей. Нужно было продолжать борьбу за вовлечение в эту область новых, молодых, свежих сил — политических, организаторских, творческих.

Портреты

Невена Коканова

Вера Найденова

Принимаясь за очерк о Кокановой, я поняла, что нужно с ней повидаться: не для того, чтобы задавать традиционные вопросы («Ваша последняя роль... Ваши планы...») или уточнять факты творческой биографии,— все это мне было известно. Хотелось просто увидеть ее «без грима», услышать ее голос, обращенный только к тебе, а не к десяткам и сотням сидящих в зале, еще раз ощутить прелесть и обаяние той атмосферы, которую моя героиня умеет создавать вокруг себя. Позвонила Невене и попросила о встрече; актриса была дома — она как раз вернулась в Софию на два дня, после чего должна была уезжать на съемки в провинцию. Договорились встретиться в одном маленьком кафе, куда Невена ходит иногда с друзьями.

Случилось так, что я опоздала; она терпеливо ждала, ничем не выделяясь среди других людей, что сидели рядом,— естественная и будничная, такая, какой можно встретить ее каждый день у входа в Государственный театр сатиры. Сразу поняв мое смущение, она приветливо улыбнулась, никак не намекнув на потерянное по моей вине время...

●

Когда Коканова приезжала с международных фестивалей, мы уже знали обычно о ее успехах из лестных отзывов в солидных киножурналах разных стран. На наших глазах сыграла она восьмую... двенадцатую роль

Статья написана специально для «ИК».

в кино, получала — в который раз! — первую актерскую премию Варненского фестиваля. Однако в ее поведении — дома, на улице, с друзьями и коллегами — не было ничего победоносного. Может быть, это было внутри?.. Но внешних следов успеха, которые далеко не всегда украшают личность, не ощущалось. Невена сохраняла по-прежнему открытую приветливость характера, непринужденное изящество и милое кокетство, спокойную доброжелательность.

Хотя Коканова — «звезда» в общепринятом смысле этого слова, ее прическе никто не подражает, болгарская мода не считается с ее туалетом — так же, как и она не подчиняется капризам отечественной и заграничной моды. Невена самобытна и в этом. Живет она точно так, как живут тысячи трудовых людей, которые никогда не станут знамениты. Она просто работает, работа ей нравится — и она отдает ей все силы.

До недавнего времени ведущая актриса болгарского кино оказывала вежливое, но твердое сопротивление настойчивости журналистов: считала, что ничего особенного прессе предложить не может, боялась и избегала рекламных эффектов. Если теперь она иногда и изменяет своему правилу, то на вопросы корреспондентов отвечает коротко, обдуманно, без тени позы. За ее ответами — осознание своего творческого долга.

Примерно такой же — серьезной, естественной, целеустремленной — вошла Невена Коканова в искусство семнадцать лет назад. Она полюбила кино в том раннем возрасте, когда человеку свойственно влюбляться, но осталась верна кинематографу и по сей день. Верна — как главному призванию своей жизни.

Театр не принял ее с «парадного входа»: на вступительных экзаменах в театральный институт Невена провалилась. Свои артистические способности она открыла и для себя и для зрителя перед объективом камеры, на съемочной площадке. Неопытность и неискушенность юной дебютантки в актерском ремесле искупались полным отсутствием выспренной театральности, затверженных штампов.

Любовь к искусству придавала молодой актрисе смелость, а настойчивость в работе помогла отшлифовать природное дарование.

Первые роли Невены еще не могли дать повода для определенных выводов. Ей приходилось работать над образами (Эмма в «Поре любви», 1957; Ани в «Будь счастлива, Ани!», 1961), в которых давали себя знать схематизм, несовершенство драматургической конструкции. Естественно, что молодой актрисе было трудно выявить себя в узких рамках типажного персонажа. Однако уже в ту пору Кокановой удавалось высветить даже очень скромные по материалу роли, сообщить несложным характерам некое обаяние, своеобразие — и ее работа не терялась в общей структуре фильма. Важно отметить, что уже тогда актриса нащупывала свой стиль игры — без ухищрений, без искусственной приподнятости, что, вообще говоря, было показательно для актеров болгарского кино в пятидесятые годы и в начале шестидесятых.

Правда, естественность ее игры подчас выглядела нарочитой, размывая контур роли: непосредственность как основа стиля еще не давала подлинной четкости, кинематографической выразительности.

Режиссерам нравилась непринужденность, с которой молодая актриса держалась перед камерой, но критика порой видела в типажности ролей ее собственную актерскую ограниченность. Кое-кто уже, не стесняясь, задавал тревожный вопрос: а не является ли успех Кокановой одним из многочисленных заблуждений капризной моды?

Правда, и в те времена, кажущиеся теперь далекими, всякий проницательный и доброжелательно настроенный наблюдатель не мог не подметить, как постепенно выявлялись в актрисе поразительная жизненность, свежесть эмоций, гибкая и разнообразная пластика актерского рисунка. В образе Бойки из фильма «Тихим вечером» (1960), возможно, впервые наиболее отчетливо проявилась способность Кокановой к созданию сильных и интересных своей глубиной, а не только симпатичных в своей непосредственности, характеров.

Невена Коканова

Итак, обладая пока небольшим, но надежным «капиталом», Невена Коканова столкнулась с настоящим серьезным испытанием, с работой, обозначившей важный этап ее актерского пути. В двадцать два года, согласившись на роль Ирины в экранизации романа Димитрия Димова «Табак» — в советском прокате «Конец «Никотианы» (1962),— актриса оказалась перед лицом значительных трудностей, связанных с воссозданием на экране одного из наиболее сложных и привлекательных женских образов болгарской литературы, одного из тех «абсолютов прозы», которые всегда непросто обретают ясные и убедительные кинематографические очертания.

Сложность задачи толкала к режиссерскому компромиссу. Никола Корабов, постановщик фильма, не верил в невозможное: он не надеялся на полное всестороннее раскрытие сложного образа недостаточно еще опытной актрисой. Будучи убежден, что роль Ирины настолько сложна, что актриса может не справиться с требованиями перевоплощения, режиссер пошел по пути отчасти упрощенному, но более надежному, с его точки зрения, решившись сделать доминантой роли естественность исполнения. И Невену Коканову он выбрал главным образом потому, что увидел в ее предшествующих работах возможность добиться полной кинематографической органичности, почувствовал в ней врожденные черты народного характера — внутреннюю прочность и духовную гармонию. Одновременно режиссер правильно понял, что простота и сердечность вовсе не исключают таких качеств в характере, как гордость, умение тонко чувствовать и проявлять в отношениях с людьми душевную деликатность.

Сказать, что Коканова подошла к своей задаче добросовестно и ответственно, значит не сказать ничего. Актриса не играла — она без остатка отдавалась роли. Она жила в образе.

Режиссер дал Невене Кокановой верный ориентир: отталкиваясь от внешней достоверности, приближаться к раскрытию внутреннего содержания образа Ирины, суть которого в фильме Корабова — не интимная драма, не крушение любви, а метаморфозы личной судьбы, теснейше связанные с определенными общественными процессами, крушение сильной и нравственной натуры во враждебном человеку мире.

Актриса убедительно раскрывает истоки характера женщины, стоящей в начале полного превратностей жизненного пути. В сцене первой встречи с Борисом Моревым в Ирине светится наивная девичья красота восемнадцатилетней провинциалки, вызывающая, однако, не умиление, а уважительный интерес. Лицо выдает незаурядную энергию; умные, теплые глаза Невены Кокановой заставляют предполагать внутреннюю глубину и богатство натуры.

С самого начала Невена брала трагическую ноту. В душе ее героини рождалось захватывающее чувство любви, но вера в его

«Самая длинная ночь»

подлинность и прочность нарушалась тем, что девушка решалась навсегда связать свою жизнь с фанатиком, с одержимым жаждой успеха карьеристом. Ирину тянет к любимому не только порыв сердца, сильный и неосознанный, но и вполне рациональное стремление проникнуть в пока что чужой и недосягаемый мир богатства, утонченной роскоши. Коканова понимала, что ее героиня — не т о л ь к о жертва и не добивалась полного оправдания Ирины. Она хотела другого: показать, как могут сочетаться в человеке греховное и чистое, темное и светлое — в тех трудно передаваемых диалектических пропорциях, которые так удались в книге. Сумеет ли она нравственно отвергнуть Ирину, сохранив при этом гордость и привлекательность ее противоречивого характера?

Наиболее убедительной Коканова — Ирина была там, где требовалось выявить здоровое, нетронутое порчей стяжательства начало в характере героини. Судьба девушки увлекала нас, потому что мы видели, как серьезно и открыто воспринимает она окружающее. Мы переживали, предчувствуя будущий слом, моральный крах Ирины. Но... там, где нужно было показать, как проникает в молодую душу отрава апатии и цинизма, актрисе не хватало сил. На первый взгляд, она верно делала все, что положено по роли, но убедительно передать сложную эволюцию образа не могла; терялось то трудно уловимое поначалу противоречие между высоким предназначением незаурядной натуры и убогим смыслом поступков, из которого должен был родиться трагический мотив.

Так происходило еще и потому, что актриса была молода и в силу собственной молодости не могла до конца разобраться в сложной психологии женщины, много повидавшей на своем веку. В ее Ирине не было умудренности, свойственной зрелой женщине, ее страсти не хватало внутренней силы. Коканова сохраняла некий пиетет к личности

своей героини и потому ей трудно было обнажать непривлекательные грани ее характера. В те моменты, когда требовался горький сарказм, жестокая откровенность (например, в разговоре с Борисом, после которого Ирина решается уступить притязаниям фон Гейера), Коканова продемонстрировала благородный драматизм. Но она счастливо избежала другой крайности, отказываясь всюду от неумеренной сентиментальности и мелодраматических приемов, сохраняя редкое в ее возрасте равновесие актерского поведения и сдержанности эмоций. И добилась многих, хотя и частных, но все же заметных успехов. Эпизод в кафе, сцены в доме Бориса, ночной диалог на складах «Никотианы», объяснение с фон Гейером, исполненная искренней печали сцена, предшествующая смерти Динко,— все это уже принадлежало искусству.

После выхода фильма Кокановой ставили в упрек, что она всюду передает не п р о ц е с с, не эволюцию образа, а преподносит готовый результат, набор статических состояний. Не отрицая частичной справедливости этого упрека, нужно отметить, что динамика образа была нарушена уже в драматургии сценария, и актриса лишь разделяет, но не несет полностью ответственность за это. Не обошлось и без явно необъективных оценок — один из критиков писал: «Коканова — Ирина только на крупных планах». Но это было не так: уже отмеченные удачные сцены эффектны и убедительны не из-за одной лишь фотогеничности исполнительницы. С помощью крупных планов режиссер дал нам возможность всмотреться не только в лицо, но и в душу Ирины, а это было бы невозможно будь актриса просто красивой женщиной (что предполагалось по роли), не более. Лицо Кокановой излучало свет, очарование, его гармоничные пропорции были сродни изначальной гармонии, которая сохранялась до поры до времени в характере ее героини. В картине «Табак» оператор Выло Радев впервые снимал актрису на крупных планах, добиваясь рельефности, выбирая разнообразные ракурсы, отчего проступали прежде незаметные оттенки его выражения. Так же покажет он через пять лет Невену Коканову в «Самой длинной ночи», создавая цельную и напряженную композицию крупных планов, передающих изменчивость душевного состояния героини в зависимости от меняющихся обстоятельств.

Да, пожалуй, внешность Кокановой была самым сильным оружием актрисы в нелегкой «битве» с Ириной, которая хотя и не увенчалась полным успехом, но обещала такие успехи в будущем.

Положительный опыт накапливается, как известно, не только за счет триумфов. Работа в фильме «Табак» сделала Коканову более сильной, более самостоятельной. Она стала а к т р и с о й к и н о, в которую поверили по-настоящему. Режиссеры знали, что Коканова — это надежно, что она может «спасти» даже малоинтересную роль. Действительно, временами ей удавалось сделать слабый по драматургии персонаж привлекательным — тогда он выгодно выделялся в картине («Крутая тропинка», «Встреча в полночь»), но, почувствовав опасность «универсализации», которая неизбежна при частом выполнении столь утилитарных задач, Невена стала более требовательной в выборе ролей. Она предпочитает драматургию, расширяющую и обогащающую ее опыт, режиссеров, способных стимулировать ее воображение, развивать творческие возможности. При этом у Кокановой нет претензий только на большие роли. У Рангела Вылчанова она сыграла одну из своих самых колоритных (хотя — совсем маленьких) ролей — Жанну в картине «Инспектор и ночь», раскрыв неожиданную сторону своего дарования — умение открыть чуткость и чувствительность за внешней резкостью, агрессивностью персонажа. Интересно, что здесь Невена Коканова предельно экономно распоряжается каждой секундой экранного времени, используя мельчайшие и немногочисленные детали для создания цельного законченного образа.

И все же вот уже многие годы с острохарактерными ролями Невене Кокановой чаще приходится встречаться в театре. Работая в Театре сатиры, актриса развивает и совершенствует свой талант в самых, казалось бы,

неожиданных ролях. На сцене она работает постоянно и интенсивно; играя комедийные роли, использует иную, чем на экране, пластику, иной колорит в обрисовке характеров. Она занята в спектаклях талантливых режиссеров вместе с лучшими нашими комедийными актерами, которые с радостью соглашаются быть ее партнерами по сцене, не теряя надежды, что это партнерство будет перенесено со временем и на экран: Коканова хочет сыграть большую роль в кинокомедии. Только когда это будет — бог весть!..

В свою работу в театре Невена вкладывает немало сил, она относится к ней серьезно, и здесь у нее уже есть интересные достижения. Однако кино остается главным в ее творческой жизни.

За последние годы Коканова создала на экране три женских образа, которые — при очевидном разнообразии — обладают некоторым сходством. Лиза в «Похитителе персиков» (1964), Герда в «Запахе миндаля» (1967), Неда в «Отклонении» (1967)—роли-откровения, в них ярко проявился талант Невены, ее человеческое обаяние, высокий уровень профессионального мастерства.

«Похититель персиков»

Все три женщины красивы, даже очень красивы, но в их красоте нет приторности; все живут в атмосфере любви, но чужды сентиментальности; каждая излучает нежность, за которой стоит не слабость, но сила, духовная твердость, непокорность, непримиримость к жизненным компромиссам. Это гордые натуры, в полной мере наделенные чувством собственного достоинства, интеллигентные и чуткие; их ум не склонен к рациональному анализу, но они не могут жить просто так, не вникая в суть происходящего вокруг, не оценивая свои и чужие поступки.

Проблемы, которые решают героини Кокановой в трех фильмах, прежде всего личного, интимного свойства. Но из этого вовсе не следует, что их жизнь лишена общественной значимости. Ведь мысли и чувства, которые не дают им покоя, связаны с извечной мечтой человека о счастье; счастье людей зависит от многих обстоятельств, но оно не возможно без любви. Речь при этом идет не о тех упрощенных взаимоотношениях между мужчиной и женщиной, которые по недальновидному убеждению некоторых могут стать эквивалентом настоящего чувства в наш богатый всяческими новациями век, а о Ее Величестве Любви, о чувстве праздничном, радостном, без которого нет полноценной жизни, которое и есть сама жизнь.

В фильме «Похититель персиков» Лиза — Коканова — живое существо, жаждущее счастья. Вначале подавленная серой бездуховностью своего скучного домашнего «английского счастья», она — чем дальше, тем больше — наполняется трепетным ощущением любви, целиком захватившей ее сердце. В сценах тайных свиданий, где ее партнером был интересный актер из Югославии Раде Маркович, Невена создает атмосферу, в которой царит нежное, но неодолимо властное любовное чувство, раскрепощающее героиню, дающее простор ее душевным богатствам.

Поэтичный, несколько идеализированный образ Лизы создавался в основном лирическими красками. Он строился на тонких сменах настроения, точно передаваемых актрисой, — без углубления в психологию. Неподдельность, полная искренность всегда хорошо удавались Кокановой; здесь она добилась большего, употребив вместо графических сочетаний темных и светлых тонов нежный акварельный рисунок, мягкий, но отчетливый в оттенках.

Лиза, Герда, Неда... думаю, их можно объединить по следующему признаку: играя каждую из этих женщин, Коканова выполняет сверхзадачу защиты женственности в высоком духовном смысле этого понятия. Дерзость, агрессивность, неуравновешенность — эти качества иногда приписывают современной женской психологии, хотя под таким обобщением и нет достаточно твердой почвы. Коканова умеет передать вольную стихию чувств, обходясь без резкостей, минуя экстатическое состояние. Углубленная серьезность и тонкая поэзия — из синтеза этих двух начал рождаются и сущность и внешние черты ее женских характеров. Эти женщины любят крепко и взыскательно, их чувство не контролируется рассудком, но всегда отличается нравственностью и целомудрием. Критика отмечала: «Очаровательная и нежная, Коканова играет мужественно». И это действительно так.

История Герды из фильма «Запах миндаля» несет в себе черты традиционной бытовой драмы. Возможно, в более талантливой драматургической и режиссерской трактовке этот материал мог бы стать поводом для показа на экране тех самых «будничных» событий чеховской драматургии, когда люди разговаривают за чаем, а в это время ломаются судьбы и происходят трагедии. К сожалению, картина лишена психологической глубины и, в общем, не поднимается выше среднего уровня.

Тем не менее, располагая лишь наброском драматического этюда, Коканова сумела нащупать ядро слабо разработанного характера, усилив его благородство и человеческую значимость.

Возможно, одно из самых сильных средств в актерском арсенале Невены Кокановой — ее способность обходиться без чрезвычайных драматических обстоятельств, проецировать

характер на фон будничных событий. Когда вслед за Гердой, в жизни которой было так мало исключительного, в фильме «Мужья в командировке» появилась обольстительная светловолосая официантка, я изумилась, с каким вдохновением ведет наша лучшая киноактриса эту не только маленькую, но и не слишком интересную в литературном замысле роль. И как много из нее извлекает! В исполнении Кокановой эпизодическая фигура неожиданно расширила свои чисто фабульные функции, приобрела смысл существенный и масштабный, сделавшись внутренним критерием нравственности в картине, резко оттенив характеры остальных персонажей.

Когда в течение одного года снимаешься в трех-четырех фильмах, не считая работы в театре, на телевидении и эстрадных выступлений, трудно находить новое в каждой новой роли. Почти неизбежно возникает соблазн воспользоваться уже хорошо освоенным материалом. Невена Коканова находится сегодня на той ступени своего творческого развития, которая требует бережно хранить завоеванное, защищать имя и независимость художника. Ей не стоит браться за роли, требующие, в сущности, лишь профессионализма и апеллирующие к найденному актрисой ранее. А такое случалось — в фильмах «Опасный полет», «Танго», в телевизионных постановках. Коканова — творческий исполнитель, но было бы неверным утверждать, что она из тех актеров, которые всегда способны расширить и активно изменить концепцию литературного образа. Да и не стоит от нее этого требовать! Для полного, всестороннего проявления своих актерских данных Невена нуждается в хорошо написанных ролях, учитывающих ее способность добиваться тонких эффектов, цепко схватывать ускользающие и неповторимые мгновения в реакции и настроении своих героинь. Причем этим своим умением она никогда не злоупотребляет: одно из ее важных качеств — чувство меры, своеобразная деликатность артистизма.

...В образе Неды из «Отклонения» Коканова сумела передать широчайшую гамму переживаний; работа в этом фильме была для актрисы особенно сложной, поскольку играть пришлось фактически д в е роли (двадцатилетней девушки и сорокалетней женщины), создавая цельную картину характера в ходе головокружительной игры реальности настоящего и воспоминаний о прошлом. Думаю, здесь уместно вспомнить не такое уж новое суждение: «В двадцать лет у женщины такое

«Мужья в командировке»

«Мальчик уходит»

лицо, каким дала его природа; в тридцать лет оно становится таким, каким она сама его сделает». В «Отклонении» Невена убедила нас в том, что за одиннадцать лет работы в кино она не потеряла очарования юности, но лицо актрисы приобрело черты законченности и благородства — приумножился жизненный опыт, углубилось мироощущение, дарование получило огранку. Благодаря этому Невена сумела добиться достоверности, дважды преодолев разницу в десять лет — и в образе сорокалетней Неды, женщины безжалостно трезвых житейских взглядов, и в роли той молоденькой девушки — тоже Неды, которая двадцать лет назад в атмосфере резких и экзальтированных дискуссий «отстаивала» в теоретическом аспекте довольно очевидное право человека любить и быть любимым.

Не случайным представляется тот факт, что актриса, за спиной у которой более пятнадцати ролей, сыгранных в кино, столь наглядно выявила масштаб своего дарования именно в этой картине. Ведь ей впервые довелось воплощать на экране сложный и правдивый образ современницы. Ролью Неды Коканова доказала, что ее голос может громко прозвучать в «разговоре» о душевном мире современного человека, о нравственных принципах общества, в котором мы сегодня живем.

Напомню, что о современной женщине пишут мало — как в сценариях болгарских кинодраматургов, так и в болгарской литературе вообще. Причины этого явления не всегда объяснимы, но, во всяком случае, писатели не могут пожаловаться на нехватку ярких и интересных судеб в нашей действительности. А вот в кинодраматургии таких характеров действительно не хватает; подтверждение тому — творческая биография нашей самой популярной киноактрисы. За четыре года после «Отклонения» Коканова не сыграла ничего приметного, ничего такого, что могло бы расширить наши представления о жизни. Уверена, что в будущем она обогатит наше киноискусство проникновенными, интересными образами; но прежде чем «первая актриса болгарского кино» создаст их, вдохнув в них жизнь силою своего таланта, они должны быть написаны сценаристами, писателями.

●

В прошлом году Людмил Кирков и Людмил Стайков сняли ее — один за другим — в двух удачных лентах: «Мальчик уходит» («Вольная птица») и «Любовь». Разговоры об этих фильмах не затихают; они были с успехом показа-

ны на национальном киносмотре Варна-72, а фильм «Любовь» на VIII Международном кинофестивале в Москве получил Золотой приз. В своих новых интересных работах актриса поднялась выше заданного драматургией «потолка», расширила содержание небольших, немногословных ролей до границ поэтического обобщения. Наиболее вдумчивая критика, рассматривая творчество Невены Кокановой в общем контексте современного состояния болгарского кино, справедливо отмечает ее успех не только как личную заслугу, но и как убедительную примету зрелости, достигнутой нашим киноискусством.

●

Сейчас Невене тридцать пять. Она в совершенстве владеет тонкостями своей сложной профессии, чувствует себя в кино свободно, уверенно. У нее — международная популярность, множество дел и обязанностей, но за всем этим она не теряет из виду перспективы, стремится обеспечить свои будущие роли, не прекращая творческого поиска.

София

Отовсюду

Болгария

По сценарию известного писателя Васила Акьова («Птицы и гончие») снимается новый фильм «И грянул день». Действие происходит в первый день свободы — 9 сентября 1944 года, однако повествование не раз возвращается к недавнему прошлому, что вполне естественно, ибо радость долгожданной победы не может стереть воспоминаний о тех, кто погиб ради нее.

«И грянул день» — вторая работа выпускника ВГИКа Георгия Дюлгерова, который дебютировал получившей высокую оценку киноновеллой «Экзамен». Интересно, что все остальные сотрудники съемочной группы, за исключением Васила Акьова, также молодые люди, не бывшие свидетелями событий, которые описываются в фильме. «Мы не хотим быть хроникерами,— сказал режиссер в одном из интервью.— Наша цель — воссоздать первый день свободы со всеми его проблемами. Нас интересует прежде всего нравственный облик людей. Хочется, чтобы они были понятны и близки нашим современникам, чтобы была установлена связь между ними и нынешним молодым поколением».

В фильме в качестве актеров занято четыре молодых режиссера. Постановщик Дюлгеров рассчитывает на непосредственность приглашенных им исполнителей-дебютантов, ибо антифашистская тема, к которой болгарский кинематограф обращается часто, имеет не только свои вершины, но и стереотипы, и не каждый актер может освободиться от балласта сыгранных ранее ролей. «И грянул день» снимает молодой оператор Радослав Спасов (также дебютировавший «Экзаменом») в окрестностях древней болгарской столицы Тырново.

Бразилия

По сообщениям печати, бразильская полиция объявила введение более строгих цензурных ограничений в области кино. Из проката изъяты многие иностранные и бразильские фильмы, ранее разрешенные к демонстрации на экранах страны. Среди них ряд итальянских картин политического содержания

Кадр из фильма «И грянул день» режиссера Георгия Дюлгерова

(«Сакко и Ванцетти» Монтальдо, «Рабочий класс идет в рай» Петри, «Кеймада» Понтекорво) и некоторые французские фильмы.

Великобритания

В свои тридцать два года Дэвид Хеммингс (на VI МКФ в Москве мы видели его в фильме Антониони «Блоуап») мог бы отметить двадцатипятилетие работы в искусстве. Начинал он в качестве певца, затем был художником, актером, режиссером, продюсером. Этим летом на экранах Англии демонстрировались две его новые работы. В фильме Кевина Биллингтона «Голоса», напоминающем, по мнению критики, атмосферу произведений Генри Джеймса, рассказывается о трагедии семьи, которая теряет шестилетнего сына. После несчастного случая — мальчик утонул — родители сходят с ума. Дэвид Хеммингс играет отца, главную женскую роль исполняет Джейл Ханникат. Другую картину, «Четырнадцать», Хеммингс поставил сам. В основу сюжета положена реальная история ирландской семьи, жившей в Ливерпуле. После смерти отца и последовавшей вскоре смерти матери дети организуют что-то вроде союза, противостоящего внешнему миру. Их отчаянные попытки остаться вместе понятны всем, но тем не менее встречают общее сопротивление, как со стороны соседей, так и со стороны погрязших в бюрократизме служащих государственных учреждений.

Оба фильма были представлены вне конкурса на Международном кинофестивале в Корке. Дэвид Хеммингс возглавлял на этом киносмотре жюри художественных фильмов.

Венгрия

В связи с проводившимися в Вероне «Днями венгерского кино» режиссер Андраш Ковач дал большое интервью итальянской газете «Унита». «Меня больше интересуют идеи людей, чем их поступки, или точнее — идеи, которые подготавливают поступки»,— сказал он. «Для нас делать фильм — означает вмешиваться в окружающую действительность».

В настоящее время Ковач готовится к работе над большим телевизионным фильмом-репортажем о людях новой венгерской деревни — работниках одного крупного государственного хозяйства, их проблемах и труде.

Испания

После долгого перерыва в работе начал снимать новую картину режиссер Луис Гарсиа Берланга, автор известного фильма «Палач». Впервые он будет делать фильм, действие которого происходит не в Испании. Съемки кинокомедии, которая называется «В натуральную величину», идут в Париже. Главную роль в ней сыграет французский актер Мишель Пикколи.

Италия

На экраны вышел фильм режиссера Ансано Джаннарелли «Мне некогда», посвященный жизни великого французского математика и революционера Эвариста Галуа. Джаннарелли — молодой режиссер, известность которому принес его предыдущий фильм «Сьерра-Маэстра» — антиколониалистская лента, получившая самую положительную оценку в прогрессивной печати Италии. Новый фильм Джаннарелли основывается на биографии Галуа, написанной польским математиком Леопольдом Инфельдом. Сценарий создан самим режиссером и писателем Эдоардо Сангуинетти при научной консультации профессора Лючио Ломбардо-Радиче. Фильм во многом экспериментален: авторами его руководило стремление найти новые средства киноязыка и одновременно — популяризировать заслуги Галуа как выдающегося ученого и как республиканца, активного участника Июльской революции 1830 года. Научная деятельность Галуа показана в фильме в неразрывной связи с политическими событиями: по мысли создателей картины, открытия Галуа в области математики так же, как и его революционная деятельность, были детищем новой эпохи, имели общую первопричину. Фильм поставлен в документальной манере, разные «повествовательные» планы — историко-биографический, научный, современный — постоянно переплетаются, накладываются друг на друга, порой даже внутри одного и того же кадра. По отзывам критики, это слияние разных стилей более гармонично во второй части картины, нежели в первой. Роль Эвариста Галуа исполняет кинорежиссер Марио Гарриба, в других ролях снимались известные итальянские актеры.

●

В городе Марсале на Сицилии по инициативе демократического муниципалитета состоялся кинематографический смотр «Марсала — «третий мир» . В ходе этого своеобразного фестиваля были показаны многие полнометражные и короткометражные ленты, документальные и игровые, созданные в странах Азии и Африки или же повествующие о существенных для этих районов мира проблемах. Предыдущий смотр проходил в Марсале два года назад и был посвящен Африке. Наибольший интерес в этом году вызвали фильмы о Вьетнаме, о положении на Ближнем Востоке, а из итальянских — коллективный фильм «Реджо-Калабрия», рассказывающий об отсталом итальянском юге. В числе создателей этой впечатляющей документальной ленты — известный актер Джан Мария Волонте (это уже второй его документальный фильм). Вне программы демонстрировалась картина советского режиссера Михалкова-Кончаловского «Первый учитель», которая вызвала широкие отклики в печати. Следующий киносмотр в Марсале — через два года. Он будет посвящен кино Латинской Америки.

●

В Париже идут съемки нового фильма итальянского режиссера Марко Феррери «Подлинная жизнь генерала Кастера». Феррери, по его словам, намерен показать истинные события из жизни и деятельности американского генерала, который долгое время считался националь-

ным героем, а ныне рассматривается как символ жестокости и бездарности. Образ этого фанатика, прославившегося своими кровавыми расправами с индейцами, воплотит Марчелло Мастроянни. Вместе с ним будут сниматься актеры Уго Тоньяцци и Филипп Нуаре, а знаменитого Буффало Билла сыграет Мишель Пиколли.

●

Элио Петри закончил работу над новым фильмом «Собственность уже более не кража». Это сатирическая комедия, которая, как говорит режиссер, завершает своего рода трилогию, невольно сложившуюся из трех его фильмов — «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», «Рабочий класс идет в рай» и этой новой картины. В последней «серии» в доходчивой для широкого зрителя форме ставятся проблемы социально-психологического характера. По словам Петри, в первом из трех фильмов затрагивался вопрос об отношениях между гражданином и властью, во втором — между индивидуумом и производством, в третьем ставится проблема отношения индивидуума к частной собственности. Это фантастический рассказ об одном анархистски настроенном юноше из мелкобуржуазной среды, банковском служащем по фамилии Тоталь, который хочет ограбить богатого мясника, вкладчика банка, где он служит, ибо видит в нем олицетворение частной собственности. Однако обворованный решает использовать вора в собственных интересах, делает его своим союзником, доказав ему, что в буржуазном обществе подорвать частную собственность невозможно: на этой краже наживается обворованный, обжулив вместе с вором страховую компанию. Роль молодого вора-дилетанта исполняет театральный актер Флавио Буччи, Мясника — Уго Тоньяцци, отца Тоталя, олицетворяющего буржуазную мораль (он — воплощение честности, однако не желает расставаться с ворованными вещами, которые сын приносит домой),— играет Сальво Рандоне, исполнявший характерные роли и в двух предыдущих фильмах Петри. Премьера картины состоялась на Международном кинофестивале в Западном Берлине.

●

По сообщениям прессы, в настоящее время в Италии находятся в производстве сорок три фильма, затрагивающих тему мафии и более или менее напоминающих американский фильм «Крестный отец» с Марлоном Брандо в главной роли. Впрочем, уже их названия свидетельствуют об этом неслучайном сходстве: «Друг крестного отца» (с Ричардом Харрисом в заглавной роли), «Давайте поцелуем руку крестному отцу» (с Артуром Кеннеди), «Приемный сын крестного отца» и т. д.

●

«Актером я стал случайно. Когда я был молод, у меня не было таланта, но мою внешность нашли привлекательной и пригласили меня сниматься в кино. И вот в течение двенадцати лет я работаю актером,— рассказывает о себе итальянский актер Умберто Орсини, который за последнее время сыграл роли в картинах Висконти «Гибель богов», «Людвик», а также в кинематографической версии оперы Пуччини «Тоска». Мои творческие пристрастия достаточно разнообразны. Раньше мое амплуа было более постоянным: кто-то решил, что у меня русский тип лица, и я часто был занят в русской классике». Действительно, Орсини снялся в телевизионных фильмах «Капитанская дочка» в роли Петра и «Братья Карамазовы» — в роли Ивана. В театре играл в спектакле «Мой бедный Марат» по пьесе Арбузова. На сцене он выступил также в комедии Пинтера «Старые времена», в спектакле «Орестея», который длился около семи часов. «Но в одном,— продолжает актер,— я, пожалуй, постоянен — в выборе режиссера. Почти все мои работы связаны с именем Лукино Висконти. Он не просто мой самый любимый режиссер. Он мой учитель, которому я всем обязан. Сейчас я получил приглашение сняться в новом его фильме, который пока условно называется «Квартира». Висконти говорил мне, что этот фильм для него во многом будет программным».

Канада

В Торонто прошел международный фестиваль «Женщина в кино», который, как сообщает печать, преследовал следующие цели: познакомить зрителя с фильмами, созданными женщинами и не получившими широкого проката; провести дискуссию на тему «Женщина в кино и ее место в кинопроизводстве»; популяризировать текущую кинопродукцию и способствовать расширению творческого участия женщин в канадском кинематографе.

●

Билл Месон закончил полнометражный цветной фильм «Вой тундры», в котором рассказывается о жизни и повадках волков. Работа над лентой длилась несколько лет. Режиссер, вооруженный 16-мм камерой, долго жил в одиночестве в одном из самых труднодоступных районов на севере Канады. Отснятый материал позволил Месону создать зрелище редкой выразительности и, кроме того, фильм, по отзывам специалистов, обладает и значительной научной ценностью, поскольку наглядно опровергает многие неверные представления о жизни волков.

Польша

Режиссер Анджей Пиотровский снял фильм «Заграждение», воссоздающий события тридцатилетней давности. Речь идет о битве под Ленино, в которой польская Армия Людова получила боевое крещение. Однако в сценарии Януша Пшимановского батальные сцены отсутствуют. Действие картины охватывает события ночи и раннего утра перед битвой и обрывается в тот самый момент, когда бойцы Армии Людовой в первой атаке достигают линии вражеских окопов. В главных ролях — Дамиан Даменский, Анджей Воячек и Ольгерд Лукашевич.

США

Вскоре после своего недавнего выступления по телевидению, посвященного судьбе американских индейцев, популярный актер Марлон Брандо принял журналистов и объявил о том, что собирается поставить фильм, в центре которого будет находиться эта острая проблема. Брандо выступит в качестве продюсера и, наверное, сам сыграет главную роль. Вместе с ним в фильме будет участвовать его друг и единомышленник Джэй Кантер. Какие-либо иные подробности о задуманной им картине Брандо отказался сообщить. За последнее время Марлон Брандо отказался от многих выгодных предложений сниматься в лентах коммерческого характера, в том числе в продолжении нашумевшего боевика «Крестный отец».

●

Мэри Пикфорд объявила о своем намерении вернуться на съемочную площадку. Первой картиной, в которой она снимется после долгого перерыва, будет новая версия «Укрощения строптивой». В молодости она уже играла в одноименном фильме вместе с Дугласом Фербенксом. Понятно, что сейчас она будет занята в роли, соответствующей ее возрасту.

Франция

Французская пресса дает высокую оценку новому фильму Клода Шаброля «Красная свадьба» (На неделе французского кино в СССР демонстрировалась картина этого режиссера «Пусть умрет зверь!».) Характеризуя новое произведение как «хронику буржуазной жизни», рецензент газеты «Комба» пишет, что Шаброль поднимает повествование до уровня подлинной трагедии, не уступая соблазнам традиционных ухищрений, которых можно было бы от него ожидать как от режиссера, имеющего пристрастие к криминальным историям. В печати отмечается также критическая направленность фильма в отношении нравов провинциальных буржуа — в бальзаковских традициях и в духе произведений Мориака — и отличное знание художником изображаемой действительности, определившее достоверность целой галереи образов, появляющихся в «Красной свадьбе». Обозреватель «Франс-суар» Робер Шазаль оценивает картину Шаброля как беспощадное произведение, выставляющее напоказ злобу, убожество и безволие больного общества, страдающего от собственной политики и от неистребимой рутины.

●

После огромного успеха, сопутствовавшего ее выступлению на телевидении в «Семье Буссарделей», актриса Николь Курсель (в 50-е годы она приобрела широкую известность, снявшись в фильмах режиссера Ле Шануа «Папа, мама, служанка и я» и «Папа, мама, моя жена и я») собирается в ближайшее время работать как для большого, так и для малого экрана: в ее планы входит участие в четырех постановках. В фильме «Пятница, 8.30» режиссера Роже Кожьо Курсель сыграет главную женскую роль — жены торговца недвижимостью. Ей предстоит также участвовать в двух фильмах режиссера Ги Жиля: «Роковая женщина» — по сценарию Франсуаз Дорен, где ее партнером будет Мишель Пикколи, и «Качающийся сад», снова в главных ролях. Наконец, актриса снимется в первой постановке Реми Грюмбаша, который предложил Курсель специально написанную для нее роль: женщины с хорошей репутацией, оказавшейся втянутой в уголовную историю и сомнительную любовную интригу. На телевидении Николь Курсель предстоит сыграть Эмму Бовари.

●

В ролях служителей церки предстанут перед зрителями Робер Оссейн и Клод Пьеплю в новой картине режиссера Дени де ла Пательера «Священники под запретом». Действие фильма в основном происходит в период между 1936 и 1943 годами. Двое героев — Расто и Ансели — дружны еще со времен учебы в семинарии и живут в соседних деревнях, где у каждого свой приход. Однако судьбы у них разные. Расто, вопреки обету, женится, у него, отлученного за это от церкви, рождается ребенок. Во время гитлеровской оккупации убивают его жену, а затем в качестве заложника расстреливают его самого. Ансели так же, как Расто, участвует в движении Сопротивления (мэр деревни, где находится его приход,— коммунист и возглавляет местную группу патриотов-антифашистов), но он не знает, как совместить дружеские чувства к Расто и верность догматам церкви. В финале фильма, в 1973 году, будучи уже епископом, он сталкивается с молодым священником, чьи проблемы живо напоминают ему старого друга Расто...

Сценаристы фильма — Франсуа Буайе и Жан-Клод Барро. «Наши два персонажа (Расто и молодой священник, появляющийся в конце картины),— говорит Жан-Клод Барро, сам бывший священник,— верили в установления церкви. Но утратив иллюзии, они уже не могли сохранять веру. Их душевное состояние, их разлад с церковью и становятся основой фильма».

●

Актер Робер Ламуре, известный советскому зрителю по исполнению главной роли в комедиях «Папа, мама, служанка и я», «Папа, мама, моя жена и я», где он был партнером Николь Курсель, на долгие годы оставил работу в кино и выступал лишь на театральной сцене. Сейчас он возвращается в кино, но уже в качестве режиссера: Ламуре ставит фильм по собственному сценарию. Его картина расскажет о событиях 1940 года, о трагическом поражении французской армии. Сам Ламуре снимается в картине лишь в эпизодической роли полковника. На главные роли он пригласил актеров Пьера Монди и Жана Лефевра.

●

Марсель Карне работает над реализацией своего давнего замысла — экранизации рассказа Герберта Уэллса «Странное посещение». Новый фильм режиссера — он будет называться «Морская птица» — является для него воз-

вращением к фантастическому жанру, блистательным образцом которого была его картина «Жюльетта, или Ключ к снам».

●

Робер Брессон начал съемки фильма «Грааль». Сценарий написан по мотивам произведений поэта XII века Кретьена де Труа. Рыцаря Ланселота, главного героя картины, так же, как и других легендарных персонажей, сыграют, как всегда у Брессона, непрофессиональные исполнители.

●

Бывшая «фотомодель» Доминик Санда, которую в качестве кинематографической актрисы открыл несколько лет назад Робер Брессон, поручив ей исполнение главной роли в осуществленной им экранизации повести Достоевского «Кроткая», стала ныне звездой международного класса. На Каннском фестивале этого года был показан фильм американского режиссера Джона Франкенхеймера «Немыслимый предмет» с ее участием, а недавно она закончила съемки еще в одном американском фильме Джона Хьюстона. Сейчас Доминик Санда предстоит сыграть героиню романа Гёте «Избирательное сродство», к экранизации которого приступает режиссер Александр Астрюк.

Швеция

Двумя наиболее значительными работами года, если не считать последней картины Бергмана «Шепоты и крики», представлявшей шведскую кинематографию на последнем Каннском фестивале, шведская критика признает фильмы режиссеров-дебютантов Йоханна Бергенстрале и Бенгдта Форслунда. Картина Бергенстрале «Иностранцы», в основу сценария которой положена известная книга греческого эмигранта Теодора Каллифатидиса, посвящена проблеме ассимиляции чужестранцев в непривычной среде. Для Швеции эта проблема, хоть и не является первостепенно важной, достаточно актуальна, так как в стране нашли пристанище тысячи эмигрантов из различных стран Европы. Некоторые вполне прилично устроены, у всех есть работа, но все же они чувствуют свое отчуждение. Фильм Форслунда «Воздушная клетка» выдержан в «бергмановской» тональности, что, в общем, не очень характерно для шведской кинематографии. Форслунд, достаточно известный в кинематографических кругах как сценарист и продюсер, исследует в своей картине сложный внутренний мир современного человека, его попытки осознать свои чувства и поступки. «Воздушная клетка» получила премию на кинофестивале в Сан-Ремо.

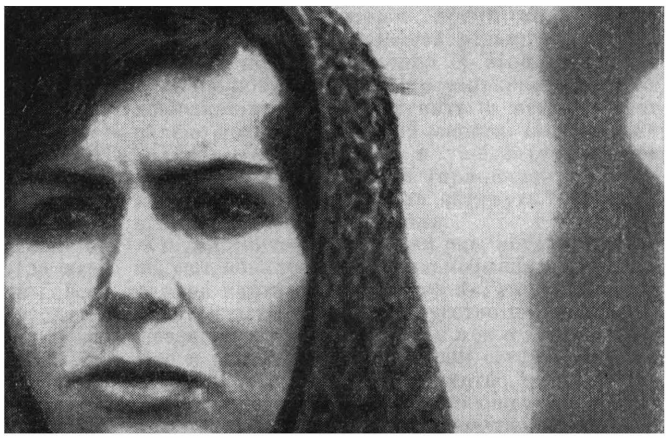
Чехословакия

К 30-й годовщине освобождения Чехословакии Советской Армией, которая будет отмечаться в 1975 году, кинематографисты ЧССР готовятся поставить ряд фильмов, посвященных событиям второй мировой войны. На студии «Баррандов» ведется подготовка к съемкам картины «Соколово» режиссера Отакара Вавры по сценарию Милослава Фаберы. Фильм расскажет о первых боях чехословацких воинских частей под командованием Людвига Свободы, сформированных на территории СССР. По словам Отакара Вавры, «Соколово» явится своеобразным продолжением его предыдущей картины «Дни предательства», получившей диплом жюри VIII Международного кинофестиваля в Москве и приз Союза кинематографистов СССР. Тема совместной борьбы народов Советского Союза и Чехословакии против фашизма, по замыслу авторов, должна быть главной в произведении. В работе над картиной примет участие киностудия «Мосфильм».

●

«Гонщик, чье правило — риск» — так называется новый фильм Антонина Кахлика, который он поставил вслед за картиной «Мы — потерянные девчонки». Кахлик в последнее время демонстрирует значительный рост своего мастерства. Новый фильм это подтверждает — к радости всех, кто ждет от кино не только развлечений, но и постановки истинно значительных проблем современности. С помощью оператора Ивана Шлапеты, чья работа в немалой степени способствовала успеху картины, Кахлик увлеченно трактует современную тему, размышляет над проблемами молодежи. Немно-

Актриса Гана Пастейржикова в фильме Мартина Голлого «Грех Катарины Падыховой»



гословно и без назиданий он показывает, как работа, окружение, поучительный пример могут воздействовать на человека, который, казалось бы, окончательно потерян для общества. Когда молодой герой в конце фильма признается, что не сумел вовремя найти верную дорогу, мы верим, что он найдет ее, хотя и должен будет расплачиваться за свои поступки. Кахлику удалось подобрать отличный актерский коллектив. Фильм адресован молодежи и хорошо встречен зрителем.

●

Новый фильм словацкого режиссера Мартина Голлого «Грех Катарины Падыховой» снят по рассказу Петера Илемницкого «Возвращение». Автор сценария — Моника Гайдошова. Действие картины происходит во времена буржуазной республики, перед второй мировой войной, в Кисуцах. В горной деревушке — нищета, голод. Штефан Падых, как многие другие, отправляется во Францию на заработки. В деревне он оставляет жену Катарину и трехлетнюю дочь Веронику. Штефан не шлет из-за границы ни писем, ни денег, и нищета в семье Катарины усугубляется печалью и неуверенностью. В своем рассказе Петер Илемницкий точно передал атмосферу тех лет, когда люди безуспешно искали путей улучшить свою жизнь в условиях буржуазной действительности.

Роль Катарины исполняет Гана Пастейржикова. Это ее первая большая роль в кино и, по свидетельству критики, роль удавшаяся.

●

Режиссер Мирослав Губачек закончил на «Баррандове» съемку фильма «Сестра Алена», сценарий которого написан им совместно с Владимиром Бором по одноименному рассказу Марии Пуймановой, известной чешской писательницы-коммунистки, чьи произведения неоднократно переводились на русский язык. Это уже не первое произведение Пуймановой, получившее воплощение в чехословацком кино (в 1948 году Отакар Вавра экранизировал ее пьесу «Предчувствие»). Картина рассказывает о событиях современной действительности; ее герои — медицинская сестра Алена и автогонщик Карел — знакомятся в тот момент, когда оба переживают острый душевный кризис: Алена считает свою жизнь неполной, лишенной высокого смысла, а некогда самоуверенный Карел после перенесенной болезни испытывает чувство страха и беспокойства, губительное для человека его профессии. Вернувшись на автодром, Карел вынужден вести борьбу не только со своими соперниками, но и с самим собой и в конце концов одерживает моральную победу. Алена, на глазах которой Карел ведет этот двойной поединок, проявляя мужество и настойчивость, по-новому начинает осмысливать собственную жизнь, обнаруживая в ней источник радости и красоты. Главные роли исполняют Эмилия Вашариова и Штефан Квиетик.

Г. М. Козинцев

Прощание

Е. Сурков

С Григорием Михайловичем Козинцевым прощались миллионы людей разных возрастов, профессий, национальностей — нет в нашей стране человека, любящего кино, который бы не знал трилогию о Максиме, «Гамлета», «Короля Лира». С ним прощались кинематографисты — среди них у Григория Михайловича было много учеников, прямых и косвенных, тех, кто испытал на себе влияние его фильмов и книг, были соратники, друзья. И, кажется, не было врагов. Пора, когда вокруг Козинцева скрещивались критические шпаги, бурлили споры, сверкали молнии киноведческих инвектив, давно отошла в прошлое. Имя Козинцева как бы высветлилось в нашем сознании, приобретя едва ли не для всех — редчайший случай! — одномерное значение. На всем том, что он писал и снимал, появился чекан классичности, который еще при жизни определил место Мастера в общекинематографическом строю. И сейчас, когда земля сомкнулась над его гробом, в небе особенно отчетливо просверкнула молодая и светлая звезда, носящая его имя.

Григорий Михайлович принадлежал к той когорте славных, на чью долю выпало положить начало советской кинематографии. Вместе с Эйзенштейном,Пудовкиным, Кулешовым Козинцев и Трауберг находили первые эстетические формулы, которые были необходимы для того, чтобы «вещество» нового искусства приобрело витальную силу, претворяющую хрупкие кусочки целлулоида в батареи, заряженные мегаваттами духовной энергии. Это был поиск, равный по своей трудности поиску самых славных землепроходцев, с той лишь разницей, что пионеры советской кинематографии прокладывали трассы и на целине нового искусства, которое только вместе с ними, в их опыте осознавало свою собственную природу, и в необъятных просторах нового мира, тогда еще только возникавшего в очистительной буре революции. Тогда все начиналось заново. Все было первым, все было отмечено магическим знаком первородности. И то искусство, которое создавали Эйзенштейн, Пудовкин, Кулешов, Козинцев и Трауберг, так же. Оно возникало в тиглях их творческой мысли, и тут же, на их глазах обретало энергию, жизненно необходимую народу, взявшему на себя подвиг обновления планеты.

В ряду художников, которым уже в свои юношеские годы довелось стать патриархами нашего искусства, выпало неповторимое счастье еще мальчишески ломкими голосами произнести слова нового эстетического завета, сразу же гулким эхом отозвавшиеся во всем мире, у Козинцева и Трауберга была своя особая судьба. Им позже, чем Эйзенштейну или Пудовкину, довелось создать свою лучшую картину. «Броненосец «Потемкин» уже долгие годы триумфально плавал на всех кинематографических широтах и долготах, когда в океане советского искусства появился корабль с именем питерского рабочего — большевика Максима—на борту. Но как бы ни было велико значение прославленной трилогии Козинцева и Трауберга, принесшей с собой в мир нашего художественного опыта подлинно народный характер, выращенный революцией и близкий по своему типологическому значению к таким характерам, какими к тому времени уже стали в сознании миллионов Пелагея Власова, Чапаев, Павка Корчагин, вовсе не с нее следует начинать исчисление творческого вклада, внесенного ее авторами в «Оружейную палату» советского кинематографа. Трилогия о Максиме была несомненно высшим достижением Козинцева и Трауберга, принципиально новым творческим феноменом в сфере их искусства. Но вместе с тем она была многими, часто нелегко различимыми нитями связана и с их ранними исканиями. Недаром Григорий Михайлович с таким интересом, как бы несколько издалека, отчужденно и все же очень пристально, очень пристрастно вглядывался в свою и Трауберга кинематографическую юность. Ему, в частности, показалась очень приманчивой мысль о большой теоретической конференции, посвященной фэксам, некоторое время тому назад возникшая в недрах нашей редакции. И всякий раз, когда он говорил об этой конференции, мы понимали, что его увлекает не просто возможность снова вступить в оставленную далеко позади реку своей юности, но и надежда открыть где-то там, в уже затуманенной забвением дали времени горловину родника, которую так и не смогли затянуть холодные и склизкие пески забвения.

И действительно, всякий раз, когда на экране, увы, пока только Госфильмофонда возникают ранние картины Козинцева и Трауберга, становится ясно, что это искусство не завершившееся, а все еще п р о д о л ж а ю щ е е с я. Что в том языке, на котором сегодня с нами разговаривают их старые ленты, много и молодой силы, и все еще поражающей воображение новизны, которая, видимо, так никогда и

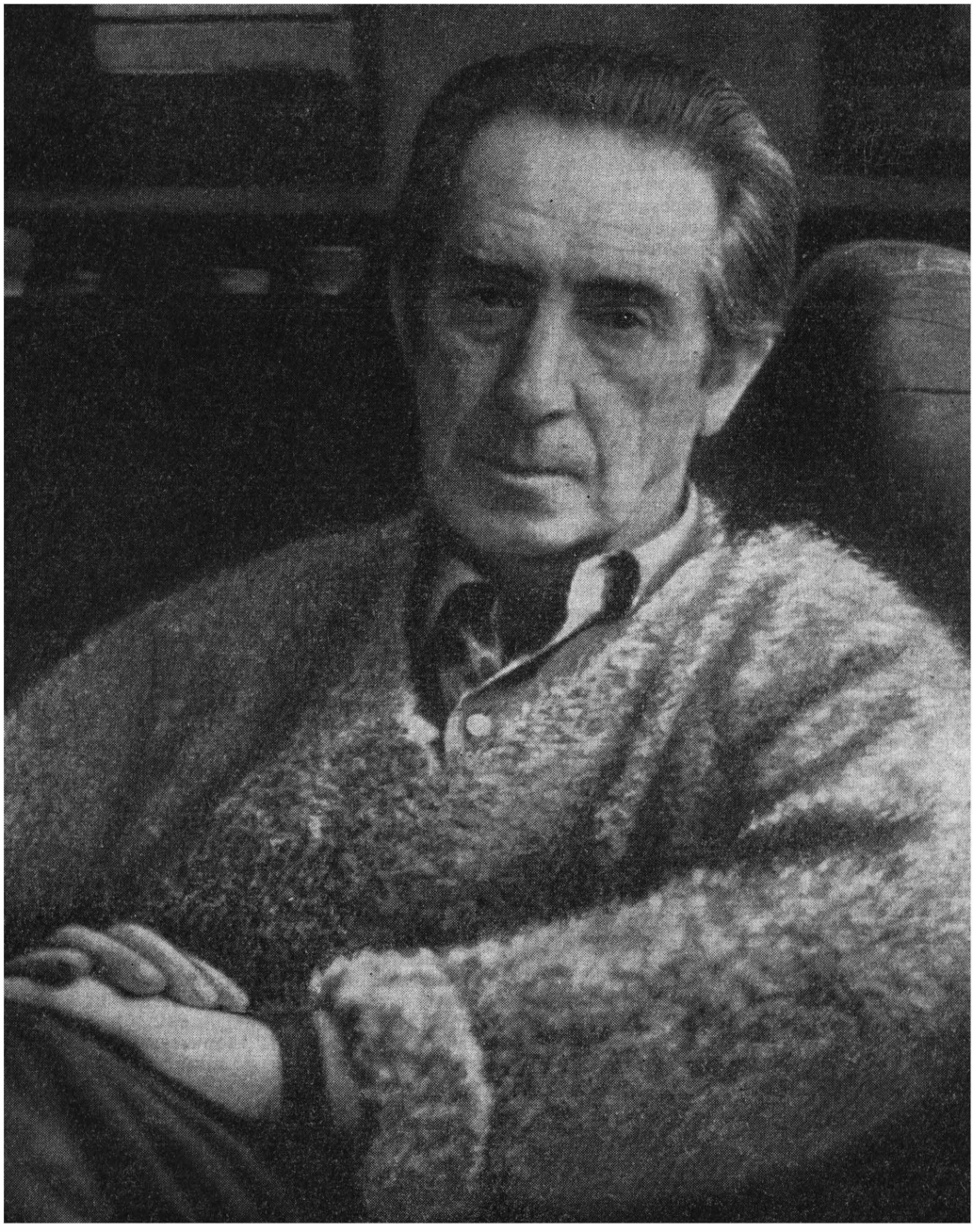
не будет подвержена разъедающей коррозии времени. И пусть далеко не все из того, что открывали и защищали в 20-е годы Козинцев и Трауберг, вошло в наш эстетический канон, все равно, всякий раз, оглядываясь назад, в те освещенные грозными сполохами годы, из которых и все мы вышли в путь по дорогам жизни и искусства, мы будем с интересом и симпатией останавливать свой взор и на первых созданиях будущих авторов трилогии о Максиме.

Как известно, последний — длиной почти в четверть века — отрезок на своем творческом пути Козинцев прошел об руку с Сервантесом и Шекспиром. И в этом также проявилась закономерность, впервые давшая о себе знать еще в бурливые и стремительные двадцатые годы. Уже тогда мысль о взаимодействии человека и истории, о тех условиях, которые должны быть соблюдены для того, чтобы человек получил право не только на частное, но и на историческое бытие, глубоко волновала Козинцева. В судьбе Максима он нашел — глубокое и убедительное — позитивное решение этой проблемы. Тут впервые перед ним раскрылась возможность слияния личностного и исторического начал в опыте человека, которого прежде всегда было принято не без иронического подтекста называть «простым» и который, так и не перестав быть одним из многих, просто рядовым в революционном строю, стал в то же время историческим деятелем, полноправным творцом истории.

Отсюда — прямой переход к «Дон-Кихоту», «Гамлету», «Королю Лиру». И не только потому, что Козинцеву, как и всем нам, жизненно важно было проверить истины, добытые в процессе постижения законов революционного преобразования мира еще и в поучающем и бесконечно ответственном диалоге с величайшими поэтами и мудрецами прошлого. Собственно, диалог с ними никогда не прерывался в духовной истории всех предшествовавших поколений. Каждое из них в свой исторический час неизбежно выходило на встречу с авторами «Дон-Кихота», «Гамлета», «Короля Лира», чтобы там, в этих штреках, прорытых на такой глубине, какую мало кому еще удавалось достигнуть, искать ответы на новые вопросы, выдвигаемые жизнью. Чтобы все снова и снова трепетно вглядываться в те гигантские зеркала, которые на века были воздвигнуты Сервантесом и Шекспиром перед человечеством.

У нас, носителей великой гуманистической идеи, впервые за всю историю планеты обеспеченной реальными ценностями, добытыми в процессе коммунистического строительства, был свой особый круг вопросов и к Сервантесу и к Шекспиру. И то, что задать эти вопросы советский кинематограф доверил Козинцеву, уже само по себе было знаменательно. Он был подготовлен к встрече с этими вечными спутниками человечества, как мало кто из наших кинорежиссеров. И тут самое время сказать о том, что, обладая нервной и впечатлительной душой поэта, Козинцев был в то же время энциклопедически образованным филологом, умевшим сопрягать в своих мыслях об искусстве явления, разделенные огромными временными дистанциями. В написанных им книгах «Шекспир — наш современник», «Глубокий экран», «Пространство трагедии» раздумья об искусстве экранного отражения жизни свободно и органично переходят в раздумья о трагических противоречиях, осложнивших развитие величайших художников Возрождения, о судьбах русского и западноевропейского театра, о тупиках современной буржуазной эстетической мысли. Книги эти (две из них, к нашей гордости и радости, Григорий Михайлович впервые опубликовал на страницах «Искусства кино») еще долгие годы будут сопровождать читателей в их странствиях по наиболее трудным дорогам современной эстетической мысли. Написанные рукой блестящего стилиста, одинаково отточенные на каждом новом изгибе мысли, фразы, они несут в себе радость многих плодотворных и важных открытий, сделанных в результате сопоставления, глубокого сравнительного анализа трагедий Шекспира и классического японского театра, эстетического наследия Станиславского и театра Антонена Арто и Альфреда Жарри, Брехта и Мейерхольда, Эйзенштейна и Брейгеля, кинематографистов наших дней и Крэга. Читая книги Козинцева, понимаешь, почему именно он смог создать ту «ренессансную трилогию», которой вправе гордиться советское киноискусство. Так же, как, пересматривая мысленно козинцевских «Дон-Кихота», «Гамлета», «Короля Лира», то и дело вспоминаешь то ту, то другую блестящую страницу из «Пространства трагедии» или «Глубокого экрана».

В жизни Григорий Михайлович производил впечатление хрупкого человека. Но на съемочной площадке и за монтажным столом он был неистощимо трудолюбив и вынослив. Он работал в с е г д а. Меняя камеру на перо и перо на камеру, он с тем упорством, которое отличает только по-настоящему талантливых людей, торил свою тропу в искусстве. И эта тропа — сказать это можно уже сейчас — никогда не зарастет травой забвения. По ней, по этой тропе еще пройдут многие поколения зрителей и читателей. Ибо невозможно понять, охватить умственным взором тот величественный феномен, каким является совет-



ская художественная культура и советский кинематограф, не оценив по достоинству то, что было сделано Козинцевым.

В этой мысли наша скорбь может, казалось бы, найти утоление. Но сколько бы мы ни повторяли слова, по сути своей совершенно справедливые, о том, что умирают художники, а не созданное ими искусство, все же для всех тех, кто знал человека Козинцева, в этих словах нет утешения. Нам до боли в сердце недостает его живого, не достает его писем, телефонных звонков, его странно высокого голоса, его тревожных и торопливых вопросов — а как дела в журнале? все ли благополучно? — его советов, его дружбы. Нам не достает сознания, что где-то там, в Ленинграде, живет чистый и мудрый человек, наш друг Григорий Михайлович Козинцев, который столько лет украшал своим именем титульный лист «Искусства кино». Так же, как своими фильмами, он украшал и обогащал всю советскую кинематографию.

Публикацию его книги «Пространство трагедии» мы закончили в первой тетради журнала за этот год. И сейчас поверить в то, что Григория Михайловича уже нет, что его путь в искусстве завершен, трудно до боли. Ведь он так надолго заглядывал вперед, так много хотел еще сделать...

Свою книгу «Пространство трагедии» Григорий Михайлович оборвал на словах «Неужели это уже конец постановки?»

Да, конец... И в то же время начало той новой жизни, в которую его фильмы и книги вступают после смерти своего создателя.

Сделать все возможное, чтобы помочь им глубже и крепче войти в эту новую жизнь, так понимаем мы, коллектив журнала «Искусство кино», свой долг перед памятью Григория Михайловича.

И мы этот долг выполним.

Строитель великой культуры

Д. Шостакович

Кончина Григория Михайловича Козинцева, столь неожиданная, принесла мне большое горе.

Я очень много работал с Григорием Михайловичем, и всегда работа с ним доставляла мне большую радость.

Он очень хорошо относился к музыке, никогда я не слышал от него разного рода дилетантских суждений. Его замечания были всегда глубокими и серьезными.

Тяжело думать о том, что больше не придется с ним работать, встречаться, беседовать.

Своими кинокартинами, литературными работами Григорий Михайлович навсегда вошел в число великих строителей великой советской культуры.

Я горжусь тем, что мне пришлось с ним работать.

Горькое чувство потери

А. Тарковский

Умер Григорий Михайлович Козинцев.

Больше всего на свете мне сейчас хочется, чтобы эти неловкие строчки смогли выразить горькое чувство потери. И вины перед теми, кто уходит из нашей жизни. Все ли мы старались сделать, чтобы продлить их дни? Или просто попытаться приблизиться к ним, чтобы узнать их мысли, намерения, помочь им в их каждодневном труде?

Я не хочу говорить о том, что потеряла наша кинематография в лице ушедшего Козинцева. Потеря эта невосполнима. Я думаю о том, что потерял каждый из нас в связи с неожиданным и торопливым его уходом.

Так уж устроен человек — когда умирает его близкий, то скорбит он скорее о себе, чем о нем. Нас гнетет невозможность получить его прощение за то, что не успели сделать для него то хорошее, что только собирались сделать. Нас гнетет все несовершенное в нас, что материализуется в наших душах сейчас, после того как мы осмыслили необратимость этого трагического события.

Человек не умирает от радости или от счастливых событий. Если бы жизнь приносила одну лишь радость — человек мог бы стать бессмертным. Но счастливые минуты редки и обычно слишком бросаются в глаза современникам. Обиды и огорчения менее заметны окружающим. Первое поколение кинематографистов, основатели цеха, юношами начавшие работать в кино, испытали не только счастливые минуты творчества, но и минуты разочарования, необходимость отказаться от того, что раньше они называли своими достижениями, чтобы начать заново. Это получилось не у всех. У Козинцева получилось. Мне даже кажется, что вторая половина его творческой жизни была полнокровнее, богаче и глубже. В своих шекспировских фильмах он достиг молодости и продемонстрировал светлый и мужественный темперамент. Его литературные опыты оказались блестящими

сочинениями человека, влюбленного в искусство и верного ему по гроб жизни.

Каким он был человеком, я понял по его отношению к моей собственной судьбе. Я буду помнить об этом всю жизнь. Ведь человека делают поступки, а не слова. Поведение, выражающее принципы, а не обещания поступков, вроде застольных тостов о дружбе и любви.

Сегодня в память о Козинцеве мне хочется сделать что-нибудь реальное. В память о его трудолюбивой жизни, о борьбе, совершавшейся в его сердце, когда хорошее побеждало дурное, когда в его душе созревали замыслы.

Мне хочется верить, что потеря, которую мы чувствуем сейчас, может подвинуть нас на поступок, способный продлить кому-нибудь жизнь, облегчить чье-то существование.

Козинцева провожал весь Ленинград. Видимо, в этот день многие люди поняли, кого они потеряли и как Он им необходим.

Память о нем еще долго будет влиять на нас его незримым присутствием, заставляя, насколько это возможно, конечно, быть честными и нелицеприятными. Ведь ему истина всегда была дороже всего.

Умер Козинцев. И унес с собой часть нашей души — хотим мы того или не хотим. Думаю, он был бы счастлив, зная, что мы способны в память о нем сделать хотя бы самое необходимое — беречь друг друга.

Будет жить в моей памяти

Е. Кузьмина

Козинцев всегда был для меня Григорием Михайловичем. Я для него была Лелища, до самой последней нашей встречи.

Когда мы впервые познакомились в мастерской ФЭКСа, мне было неполных шестнадцать лет, а ему уже было далеко за двадцать. Он казался мне мудрым и удивительным старцем. Я его любила, уважала, бесконечно верила ему и немного побаивалась. Я смотрела ему в рот, когда он что-нибудь говорил. Любая фраза, произнесенная им, казалась мне кладезем мудрости.

А говорил он всегда остро и интересно. Как-то очень по-своему. Даже незыблемые понятия, давно установившиеся, вдруг накренялись в другую сторону. Мне хотелось тогда, чтоб каждая его мысль запоминалась и откладывалась в моем мозгу, как на ленте магнитофона.

Несмотря на такой для меня авторитет, у нас с ним бывали в работе и стычки. Но я всегда уступала, так как то, что он говорил и требовал, было непререкаемо, и не только для меня. Даже наши актеры-«старики», уже опытные и знающие, с которыми Козинцев и Трауберг зачинали свою мастерскую, верили ему. Спорить им с Козинцевым было трудно.

Я начинала свой актерский путь, да и жизненный тоже, в мастерской ФЭКСа. Фэксы настолько были дороги мне, что уйти от них, расстаться с ними я не могла бы. Да честно говоря, я и не думала об этом.

Вот были они, и была я, и это для меня было что-то неразделимо монолитное.

Но жизнь есть жизнь. Мы расстались. Я уехала в Москву. Стала работать с другими людьми. Кажется, на этом пуповина, связывающая меня с Козинцевым, оборвалась. Ан, нет! Еще много лет, работая с другими режиссерами, я жила и мыслила козинцевскими категориями. Каждую свою роль, следующую съемку я долго обдумывала — а что сказал бы Козинцев? Что бы он мне посоветовал? Как бы он со мной работал в такой ситуации? Как бы он построил мизансцену?..

А придумав себе все и внутренне услышав козинцевское мнение, я гнула свою линию, не считаясь с желанием нового режиссера.

Вероятно, я была непереносима. Мне иногда казалось, что из-за моего упрямства доведенный до отчаяния режиссер готов меня ударить. Но я упрямо стояла на своем.

Очень долго я отвыкала от Козинцева. От того —«а что бы он сказал...».

Со временем что-то другое, не менее важное и дорогое входило в мою жизнь. Я стала реже о нем вспоминать. И все-таки Козинцев оставался всегда для меня дорогим человеком и очень близким моему понятию об актерской работе режиссером. А в актерской работе была вся моя жизнь.

За все прошедшее время, а это более тридцати лет, нам удалось встретиться с Козинцевым не чаще девяти раз. И встречались мы так, как будто расстались вчера. Я была все той же Лелей Кузьминой, а он Григорием Михайловичем.

Даже встретившись с ним в последний раз, когда у меня уже взрослый внук и за плечами вся жизнь, я вдруг почувствовала, что я все та же Леля.

Как-то после одной из встреч с Козинцевым я спросила Ромма:

— Я не понимаю Григория Михайловича! Он так радуется, когда видит меня, и в ту же минуту его глаза как бы проходят сквозь мои глаза, и у меня такое ощущение, что он видит что-то стоящее за мной, чего не вижу я. Я тебе сумбурно объясняю... Но иначе я не могу выразить...

— Я тебя понимаю... Вероятно, с годами к нам приходит раскаяние, сожаление о том, что мы не успели многого сделать, пока были сильны и молоды. А то, что сделано, кажется нам подчас мелким и ненужным. Вот если б была такая волшебная сила, которая могла бы нам все вернуть, а голова бы осталась сегодняшней...

У меня тоже есть что-то и кто-то, кто мне напоминает о не так, как нужно, прожитой молодости, заставляет думать о ней так, как думается сейчас.

У Козинцева, вероятно, это чувство сфокусировалось на тебе. Когда ты пришла в ФЭКС, он был полон сил, надежд, желаний... Чего-то хотел, куда-то стремился... И все казалось ему по плечу. А теперь так мало впереди осталось времени. К тому же, то, что мы, старые собаки, понимаем, то наши руки да и головы уже не могут воплотить. Хотя вместе с жизнью мы приобрели мудрость. Тяжелая это штука — мудрость!..

Ты должна поэтому сочувствовать Козинцеву, а не удивляться, что он как-то не так с тобой разговаривает. Может быть, когда-нибудь это чувство придет и к тебе...

Да! Вероятно, Ромм был прав. Вероятно, Козинцев иначе меня и не воспринимал. Его обычно острый и цепкий взгляд, когда он встречался со мной глазами, вдруг туманился. Он глядел как-то сквозь меня, наверное, прямо в свою удивительную, яркую и интересную юность.

Мне казалось, он не воспринимал меня такой, какой я стала на самом деле. Нет. Он видел во мне ту Лелю Кузьмину. Кузьмину его молодости.

И говорили мы с ним только о прошлом. О том, какие мы тогда были. О том, как все складывалось. Что случалось. Даже самое неприятное, что встречалось на далеком пути, казалось нам удивительно интересным и неповторимым.

Вспоминая, он вдруг резко молодел и превращался в того, давнишнего, незнакомого окружающим его теперь людям, сильного и стремительного Григория Михайловича. Он с удовольствием, как будто пил воду в жаркий день, говорил о давно забытых днях.

Как-то живя в молдавской деревне, в экспедиции по очередной картине, и одурев от тоски, я села и написала Козинцеву длинное, смешное письмо, с тысячью вопросов.

Ответ пришел очень скоро. Но не на один мой вопрос он не ответил. Он подробно и с удовольствием вспоминал, что, где, когда и как было. Я даже немного огорчилась. Но вспомнив слова Ромма, успокоилась. Очевидно, иначе он не мог: ведь все-таки я была сгустком его молодости.

В последний раз я его видела в Союзе кинематографистов. Как всегда, он вцепился в меня с какими-то добытыми из самых глубин воспоминаниями. В этот раз он очень хорошо и молодо выглядел, заразил меня своим напором, и я с удовольствием поддержала предложенную им игру.

И очень загрустила, услышав его с трибуны, так как неожиданно вспомнила слова Ромма.

Козинцев говорил живо, молодо, умно. Но появилась у него новая, незнакомая мне черта — добрая мудрость. Такого Козинцева я не знала.

А потом я услышала, что его не стало.

Смерть для меня — понятие абстрактное. Я не видела Козинцева годами, но всегда знала, что он существует.

И сейчас я знаю, что просто не увижу его много лет, если они остались у меня впереди. Для меня он существует. Только живет где-то далеко, и мы с ним не будем встречаться в Москве. Но для этого не обязательно понимать, что он умер.

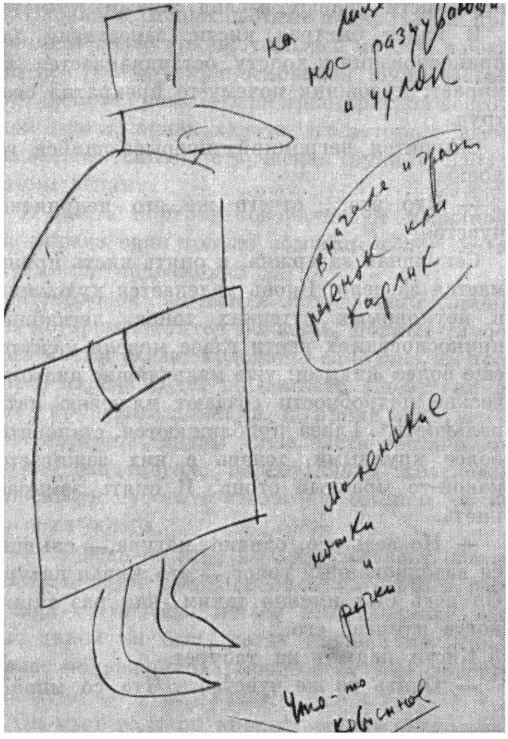
...Вот таким он остался и будет жить в моей памяти: грустящий о своей ушедшей молодости, которая, к сожалению, ни к кому не возвращается.

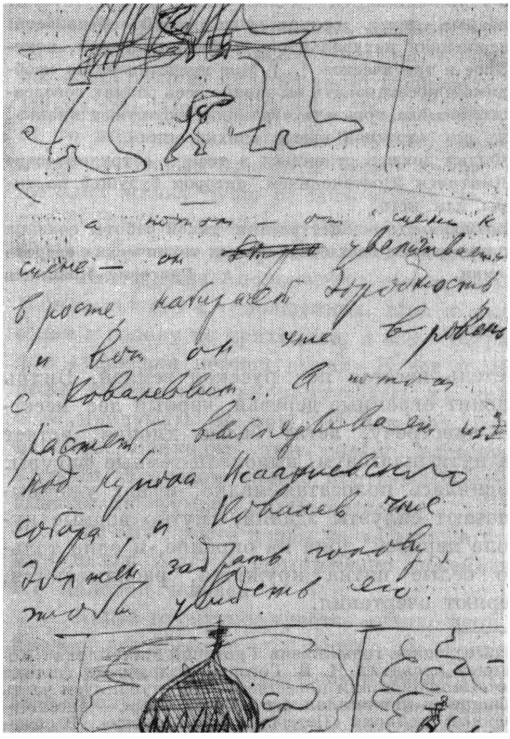
ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Сценарий

Петербургские повести

Григорий Козинцев





Факсимиле рукописи Г. Козинцева «Петербургские повести»

От автора

Постановка «Петербургских повестей» Н. В. Гоголя менее всего может быть отнесена к так называемым «экранизациям» или «историческим» фильмам. Существо гоголевской образности никак не может быть отнесено к чему-то «историческому», любопытному для нас антуражем — курьезностью нравов и карикатурностью типов давно ушедшего прошлого. Интерес этот прежде всего остросовременен. Речь идет, разумеется, не об «осовременивании» классики — злободневной перекличке отдельных ситуаций или фраз. Сила этих произведений в глубине мыслей и чувств; в мощи предвидения тех исторических процессов, тех конфликтов, решением которых занята наша современность; эти противоречия Гоголь смог уловить уже тогда, когда они лишь начинались, были видны только в зачатке. Не в жалости к «маленькому человеку», «меньшому страдающему брату» смысл «петербургского цикла», а в страсти отрицания, гневе против «внешней цивилизации», общественного строя, основанного на неравенстве, корысти.

Воспроизвести, сделать реальными на экране нужно не только характеры, мысли и чувства действующих лиц, но прежде всего главного героя — автора.

Фильм понимается как симфония, где присутствуют основные темы, стихии гоголевской образности: совершенная натуральность и фантасмагория, комедийное и трагическое. [...] Мне представляется необходимым восстановить на экране весь размах гоголевского замысла, показать «громадноносущуюся жизнь», силу его «грозной вьюги вдохновения».

Фильм должен ставиться в тесном сотрудничестве с Дмитрием Шостаковичем, автором будущей партитуры для него.

Возможность осуществления такой работы связана с применением всех современных технических средств съемки.

Григорий Козинцев

Пролог

Метель несется над русской землей. Вихрь клонит огромные деревья, черный лес несется навстречу, летят белые хлопья, встает на пути шлагбаум, выползли темные фигуры: поднялась полосатая палка, и вот уже вырастают силуэты зданий, смутно видные купола церквей, дома на окраине, и одни только белые пятна кружатся, расплываются, теряют очертания.

К белому примешивается что-то темное, тоже пятна, они так же движутся, но в них возникает, сгущается цвет, они сливаются в общие тона, возникают переходы, оттенки. Краски, теперь отчетливо видимые, выдавливаются из тюбиков на палитру художника; прикосновения кистей, мазки ложатся на холст. Это не начало работы; картина уже почти закончена, теперь художник занят последней отделкой. Целого нельзя увидеть — полотно возникает только частями, небольшими фрагментами: в нижнем углу картины усиливаются красные тона, определяются складки, восточный орнамент ткани; темная старческая рука; морщина пересекла лоб; насупленные брови, один только глаз...

Сам процесс живописи, напряженных усилий художника проходит на экране. Все новые детали появляются на полотне, особое внимание отдано глазам. Легкие прикосновения кисти делают взгляд живым.

И вдруг быстрая кисть, занесенная для прикосновения к холсту, останавливается, замирает: художник почему-то прекратил свой труд.

Слышится негромкий, прерывающийся голос:

— Что это... отчего же это неприятное чувство?..

Секундная задержка, и опять кисть принимается за дело. Вновь увлекается художник: в неуловимых оттенках тонов, легчайших прикосновениях кисти глаза модели кажутся еще более живыми: уже мельчайшие анатомические подробности создают иллюзию натуральности*. Глаза приближаются, становятся более крупными, теперь в них зажигается какой-то мрачный огонь. И опять замирает кисть.

— Но ведь это, однако, натура,— слышится взволнованный голос,— это живая натура. Он ведь был именно таким, как раз таким, когда я писал его...

Кисти падают на табурет.

— Опять то же чувство... Что со мной?..

Последние годы жизни Григорий Михайлович Козинцев посвятил Н. В. Гоголю, разработке фильма по «Петербургским повестям». Мы публикуем часть обширных материалов его «Гоголиады» — незавершенный сценарий «Петербургские повести». К сожалению, по техническим причинам нам не удалось воспроизвести многочисленные пометки, сделанные автором на полях его сценария.

* На полях: «Все дело в том, что это не только портрет, но и «все на свете».

Палитра: выдавленные из тюбиков краски.

Мазки на палитре расплываются, теряют очертания, к темным пятнам примешиваются белые, цветные исчезают, и одни только светлые пятна кружатся на экране — несется над городом метель; плетутся замерзшие прохожие, смутно видно, как несуразные верзилы в помятых цилиндрах волокут в открытую калитку высокого забора какой-то ящик.

Лают осатанелые псы, слышна ругань:

— А чтоб его, окаянного, чтоб ему и в могиле покоя не было,— кричит бешеным голосом какой-то человек с измученным нуждой лицом, одетый в истертое платье.

— Пусть его сам дьявол...— грозит кулаком неведомо кому нищая старуха,— это он меня пустил по миру...

— Да есть тут хоть кто-нибудь, чтобы вас всех...— хриплыми голосами перекрикивают всех люди, тащущие ящик.

Вновь всплывают цветные пятна, мазки красок еще более яркие; унеслась метель, пропало все белое,— прикосновения кисти к холсту, детали орнамента на ярко-красной восточной ткани, рукав халата, из которого высовывается темная, старческая рука с набухшими венами.

И разом портрет поворачивают изнанкой; на экране один только обычный холст, натянутый на подрамник.

Немолодой человек с исхудавшим лицом, на котором светятся большие, полные глубокой мысли глаза: художник-самоучка из простого народа ходит по комнате. Сцена снимается крупными планами, и, кроме лица, деталей портрета, видны лишь части обстановки, блузы живописца, перемазанной красками, плоскости дубового стола, на котором лежит краюха хлеба.

— Я ведь не лгу, не придумываю...— живописец ведет сам с собой мучительный разговор.— Это ведь живое лицо, такой, как раз такой он был, когда пришел ко мне... Разве подражание природе есть уже проступок?..

Он пьет воду из кружки, садится за стол:

— Но почему же простая, низкая природа является у одного художника в каком-то свету,— говорит он, все больше волнуясь,— и не чувствует никакого низкого впечатления, а у меня она предстает не озаренная светом какой-то непостижимой... скрытой во всем мысли...

Портрет стоит на подставке мольберта, изнанкой, живописец подходит к нему и поворачивает картину лицом к себе: всматривается в изображение и вдруг резким движением снимает картину с подставки и несет ее к печке.

— Нет, тут что-то неладное,— шепчет он, быстрыми движениями размешивая кочергой угли, подбрасывая дрова.— Это уже и не искусство...— он начинает отдирать полотно от подрамника. Разгорается пламя.

— Постой! — приятель живописца, веселый и жизнерадостный малый, стоит на пороге. Его шапка и пальто занесены снегом, лицо еще мокро.— Да остановись же! Чего ты делаешь? Что собираешься жечь?..

Он отбирает у художника картину.

— Помилуй,— вглядывается он в полотно,— это одно из лучших твоих произведений. Никак это Петромихали?.. Да, он самый... не то индеец, не то грек. Тот, что, говорят, какие-то особые проценты дерет, такие, что ни одна живая душа от него живой не уходит.— Он с восхищением рассматривает картину.— Да это совершеннейшая вещь!..

— Нет, друже Аполоне, тут что-то не так. Я и писал его с отвращением. Мне и мысль о нем в голову не приходила, я все о «Страшном суде» для церкви думал. И все у меня рожа князя тьмы не получалась, ну никак я ее придумать не мог... И как раз, будто нарочно, приходит этот самый ростовщик в своем азиатском халате портрет мне заказывать; ну, думаю, вот и модель...

— Ты ему просто попал не в бровь, а в самые глаза залез,— восторженно перебивает его молодой человек.

— Какое-то смутное чувство мучило меня,— продолжает живописец,— однако же я увлекся, положил себе добиться совершенного сходства с натурой. Но тягостное чувство усиливалось; я насильно хотел покорить себя и, бездушно заглушив все, быть рабски верным природе.

— Да тебе одни глаза как удались! — не слушает его приятель.— Так в жизни никогда не глядели глаза, как они глядят у тебя.

— А вот я посмотрю, как они будут глядеть в огне,— художник отбирает у приятеля картину и начинает дальше отдирать кусок холста с написанной на нем яркой тканью халата, чтобы бросить портрет в печку.

— Остановись, ради бога! — вырывает полотно из рук художника приятель.— Отдай его лучше мне, если он тебе до такой степени колет глаза. Я ведь, брат, богомазом стать не собираюсь и в чертей не верю.

Светлеет лицо художника: недавний смутный страх исчез, кажется ему уже ребяческим.

— Какие уж на Невском черти с копытами! — Он смеется, и к его смеху присоединяется и живописец.

— Придумал, брат,— хохочет молодой человек,— ведьма верхом на помеле над Литейным проспектом летает.

Оба смеются от души.

— Нынче и малые ребята над всеми этими побасенками смеются.

Снег, крупными хлопьями падает на маленькие дома, покосившиеся заборы Коломны. Мимо сугробов, идет веселый молодой человек и бережно несет только что полученный им подарок. Портрет завернут в полотно, но нижний край картины остался незакрытым: орнамент восточной ткани халата неестественно ярко горит на заснеженном фоне.

Мороз. Пар валит изо рта. Мелкой трусцой пробегают прохожие, нахлобучив на уши шапки и подняв воротники. Молодой человек, бережно прижимая к себе картину, от души хохочет, вспомнив суеверие живописца; он чуть не налетает на странную фигуру. Подвыпивший малый, укутанный поверх черной хламиды байковым одеялом, в высоком помятом цилиндре, криво напяленном на голову, повязанный бабьим платком, приплясывает на месте, чтобы согреться; в такт своему танцу он время от времени бьет одной о другую руками в больших, вязаных рукавицах.

Толпа собирается подле забора, за которым чернеет странное здание.

— Что случилось? — спрашивает молодой человек.

— Да ничего не случилось,— продолжает свой пляс фигура в несуразном траурном одеянии. — Петромихали, процентщик, помер, вот и дожидайся его тут, чтобы его нелегкая взяла!..

— Чтобы ему часа покоя на том свете не было! — кричит, размахивая кулаком, длинный и тощий нищий,— это он меня по миру пустил!

— Бог миловал — никогда с ним дела не имел. А уж кто имел — тому конец. Он ведь и проценты сперва небольшие просил, только знал он какую-то чертову арифметику: проценты росли на проценты, неустойки на просрочки, и не было человеку, кто хоть раз взял у него медный грош, выхода.

— А деньги его были проклятые... Кто взял их в руки — крышка.

— Конец душе человеческой...

— Постойте, да о ком это разговор идет?..

— О дьяволе?..

— Братцы,— протолкивается в толпе какая-то нелепая фигура,— правильно сказывают, что здесь Наполеон Бонапарте инкогнито жил, а теперь взял и богу душу отдал...

— Постой, откуда Наполеон? Нет, сказывают, что поймали здесь атамана разбойников...

— Сюда! Скорей беги!..— кричит бегущий по переулку малый,— говорят, пожар начался.

— Истинно говорю вам,— поднял руки юродивый на паперти,— опомнитесь, грядет суд божий, день суда и покаяния.

— А ну, раздайся,— орут гробовщики, волокущие гроб сквозь все прибывающую толпу,— боком, боком.. его волоки!

— Тяжелый, черт...

Фигуры в нахлобученных цилиндрах тащат из калитки гроб.

— Но, милые!..— забирается на облучок возница и дергает вожжи. — Просыпайтесь, залетные!..

Странная процессия — приплясывающие факельщики, дроги с гробом, за которым никто не следует; причмокивающий и помахивающий кнутом возница, понукающий своих

кляч — пропадает в снегопаде.

И только один ярко-красный угол картины — восточная ткань халата, с удивительным искусством изображенная живописцем,— маячит сквозь белую пелену: портрет отправляется дальше, мимо занесенных снегом домов и церквушек Коломны, мимо мелькнувших вывесок, где изображен то один лишь сапог, то сюртук без человека, то нехитрые инструменты цирюльника и слова «и кровь отворяет», дальше — в далекое путешествие, мимо уже более видных улиц, переулков, проспектов, мостов — столицы империи. Снегопад усиливается, и все становится неясным, зыбким, смутным. Нет уж нигде ничего живого, все занес снег, и звуки тоже умолкли.

И тогда в гулкой тишине слышится сильный, одушевленный волнением голос:

— ...В дорогу!..— Эхо из далеких проспектов откликается на слова, и переулки разносят их последние отзывы,— в путь, вслед за моими странными героями, за судьбами их, которые, может быть, и покажутся неправдоподобными... Которых, может быть, нигде на свете и случиться не могло бы... Нигде, кроме как в северной столице нашего обширного государства. Но какие только происшествия здесь не случаются. Нет, правда, таких происшествий положительно нигде случиться не могло бы...

Пауза.

— И все же, однако, что там не говори, а все-таки...

Ветер взметнул снег, темная витрина какой-то лавки на мгновение приблизилась, возникла отраженная в стекле надпись:

Портрет

Протяжная, хватающая за душу народная песня. Движется темная вода, потом появляется борт старой деревянной баржи, глиняные горшки, наваленные горой; бородатый мужик сидит подле своего товара, привезенного в столицу на продажу; мальчик у руля вторит песне. Встают из воды гранитные берега, в обычный слякотный день торопятся по своим делам прохожие, крылатые звери сторожат мосты, канючат нищие, баржа въезжает в темный пролет. Удаляется песня — стонущая, широкая, такая, которой звучать бы над просторами земли, а не под хмурым петербургским небом.

Люлька штукатуров подымается над ростральной колонной, видна огромная голова скульптуры, кисть маляра грунтует ее. Идет мимо тяжело груженных телег артель штукатуров.

Чиновник — небольшого роста, такой же невзрачный, как обшарпанные дома, мимо которых он проходит, такой же бесцветный, как все вокруг, мало отделимый от всего неодушевленного — идет семенящей походкой на службу. Мастеровые, устроившись на подвесной доске, прилаживают огромные буквы какой-то вывески, маляр подновляет букву «ять», он стряхивает свою большую кисть, и краска марает плечо проходящего чиновника; никто не обернулся, и сам он не обращает внимания на вымазанную одежду.

Возница вяло помахивает кнутом, бурчит что-то нелестное по поводу своей клячи и сворачивает за угол.

В вестибюле департамента зевающий швейцар застегивает ливрею и открывает дверь парадной; первым входит маленький чиновник, потом появляются и другие.

Маленький чиновник проходит никем не замечаемый; никто не отвечает на его поклоны; он сам вешает свою плохонькую шинель на вешалку.

Шаркают ноги, слышны неясные реплики:

— Доброго утра, Александр Иванович!..

— Крахманову награда! А? Петрушке Крахманову!..

— А Бурдюков? Да, он Павел Петрович Бурдюков произведен, а? Каково?..

— Как здоровье ваше, Петр Сергеевич?

— Поутру было немного холодновато. Однако я имею обыкновение носить фуфайку...

— Это Петрушка-то Бурдюков, господи!..

Шуршат бумаги, скрипят перья. Единообразные фигуры склонились над столами.

Невзрачный чиновник устраивается за своим столом.

— А правда ли, Акакий Акакиевич,— приготовились разыгрывать его молодые чинов-

ники,— что состоится ваша свадьба с квартирной хозяйкой?

— Нет, как это,— запинаясь, растерянно отвечает он,— может быть, это вы уж, того...

Прыскают молодые люди.

— Башмачкин,— сухо окликает его помощник столоначальника и, не глядя, придвигает на стол пачку бумаг,— к переписке.

Утренний шум большого города: дребезг колес по булыжникам, кашель, простуженные голоса, гудки и возгласы с реки, козлиный дребезжащий выкрик разносчика:

— ...Старого платья продать...

Панорамой проходят крыши Васильевского острова.

Открывается окошко чердака. Милое, еще детски-простодушное лицо высовывается наружу. Под белым петербургским небом, среди мокрых от сырости крыш и чуть дымящихся труб кажется странной улыбка Пискарева— мечтательный взгляд, которым он оглядывает город, баркасы с крытым дощатым верхом, плывущие по реке, работающих каменщиков, штукатуров, грузчиков.

Опять доносится издалека стонущая, протяжная песня — она казалась бы естественной среди просторов полей и широких рек, но не здесь под низким, серым небом, среди темных камней и бронзовых изваяний.

Суровая, хмурая гамма города сменяется серебристо-голубыми очень светлыми тонами — на стареньком мольберте стоит картина, еще только начатая художником; в наметках облика молодой женщины, склонившейся над ребенком, есть что-то от мадонн раннего Возрождения; видно, что Пискарев провел немало времени в Эрмитаже.

Нагнувшись под бельем, развешанным на веревке — сам художник занимается стиркой,— Пискарев, захватив ящик с красками, выходит на обшарпанную лестницу; по дороге вниз он колотит кулаком в одну из дверей: высовывается заспанная, лохматая голова.

— Опять проспал? — укоряет соседа Пискарев, сбегая вниз.

— Проспал, ей-богу, проспал,— доносятся сверху торопливые слова Чарткова.— Никита, воды, быстро,..

Плывут баржи с дровами; из темной воды встают огромные каменные сфинксы; молодые люди с папками и ящиками с красками входят в двери императорской Академии художеств.

Продолжение бесконечных споров:

— И все-таки природа...

— Но, как не говори, без высокой мысли...

— Однако и портрет ничтожнейшей старухи способен стать исторической живописью..

— Видели мы эти римские баталии на полотне во всю стенку.

— Ну и загулял же я вчера, братцы...

— Только попробуй выставить такие сюжеты, да тебя так засмеют...

— А пусть их смеются,— вступает в разговор высокий и нескладный Копьев, похожий больше на мастерового, чем на служителя муз,— не в гостиные понесу я мои картины...

— И ты думаешь, что выиграешь, получишь что-нибудь? — догоняет компанию Чартков, повязывая на ходу франтоватый платок на шее, плохо идущий к его потертому платью:— Да ты получить завидное право кинуться с Исаакиевского моста в Неву, а труды твои первый маляр, накупивши их на рубль, замажет грунтом, чтобы — нарисовать на них...

Миновав коридор, они входят в классы. Чартков мгновенно и ловко изображает на подвернувшемся картоне рожу. Общий смех. Гремит колокольчик — начало занятий.

Модель — бородатый мужчина не первой молодости — скидывает рубашку и принимает позу дискобола.

Профессор, художник старшего поколения, ходит между мольбертами, подправляя своей рукой работы.

Мертвые копии академической школы, попытки уловить черты натуры, долгое обдумывание, быстрый рисунок — разные дарования.

Пискарев, только набросав модель, отвлекается от нее: поверх дискобола появляется абрис женского лица, которое он старался передать на картине, оставшейся на его чердаке, серебристо-голубые и синие тона одежды, неба.

Профессор останавливается у одного из мольбертов:

— Смотри, Чартков,— говорит он,— у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь. Но ты, как бы это тебе объяснить, нетерпелив, что ли...

Несмотря на день, тусклым светом горят лампы, чадит печка, голый мужчина с усталым лицом, мало похожий на античного атлета, с трудом сохраняет принятую позу.

— Гоняешься за тем,— продолжает профессор,— что бьет на первые глаза. Оно заманчиво, можно пуститься писать модные картинки. Да ведь на этом губится, а не развивается талант. Терпи. Обдумывай всякую работу.

Пискарев снимает мастихином синие и голубые краски с полотна, опять появляется фигура натурщика.

Тащатся по улицам телеги; конец рабочего дня: мужики в вымазанных известью сапогах заходят в подворотни, откуда доносится чад и гарь; так же канючат на паперти нищие.

— Да, терпи,— жалуется товарищам Чартков, компания художников расходится по домам.— Терпи! А на какие деньги я завтра буду обедать? Взаймы ведь никто не даст.

— Ну что же, брат,— ухмыляется Копьев,— остается одно: отыскать Мавромихала.

— Это еще что за личность такая?

— Да, помню, в детстве, рассказывал мне один старик богомаз,— продолжает он,— будто жил-был какой-то Мавромихал или, может, Петромихал — не то грек, не то персианин, уж не помню кто. Любые деньги давал он художникам взаймы, а за то уж проценты...

— Слышал я такие побасенки,— прерывает его Чартков,— и как черт тень покупал и как душу дьяволу закладывали. Да ведь все это, друзья, побасенки, а вот где деньги на обед достать?

— А ну, погодите-ка,— вынимает свой походный альбом Копьев и берется за карандаш, вглядываясь в черты нищего.

Порыв ветра вместе с дождем. Прохожие раскрывают зонтики или укрываются в подъезды.

— Слушай, отец, — уговаривает нищего Копьев,— пойдем-ка ко мне,— я тебе, ну понимаешь, нарисовать хочу, художник я...

— Подайте бедному на пропитание...— продолжает той же интонацией нищий.

— Денег у меня, отец, нет, но тарелка щей найдется. Пошли?

— Покорнейше вас благодарю, господин хороший,— это предложение нищему понятно,— дай вам господи...

Чартков и Пискарев забрались под арку Щукина двора. Идет торговля рухлядью. Тут все, что вышло из употребления, стало хламом: стулья без спинки, трехногие, без сидений, самовары с вогнутыми боками, часы без стрелок, драные сапоги, изношенное платье. Хрипят гармоники, визжат шарманки, кричат на разные лады торговцы, расхваливая свой товар.

Приятели оказались подле лавки картин. У входа висят связки лубков.

Пискарев перебирает листы, улыбается. Шарманка, играющая вдали, испорчена; визг польки вытесняется хрипом прусского марша, такты чувствительного романса без перехода сменяются барабанным галопом.

Краски, которыми щедро украшены народные картинки, неестественно ярки на фоне обычного дня — деревенскому живописцу полюбился лиловый, вот он и мазнул им разом по купцу в поддевке, куску неба и крыше с трубой, из которой тот вылетает, устремившись за модницей в юбках, задранных от ветра; желтой полосой пересечен цирюльник в штанах в небывалую клетку, угрожающе занесший бритву над клиентом; розовое пятно расплывалось по огромному Носу, обряженному в кургузое пальто, из-под которого выглядывают тощие и коротенькие ножки; Нос гуляет по городской площади с колокольней.

Лихо взыграла гармонь. Надпись на лубке: «Береги нос в большой мороз».

— Тут бы вернее написать,— говорит Пискарев.— «Тому виднее, у кого нос длиннее».

Кричат торговцы, исполняет свое попурри шарманка; художники переходят к другому товару: тупые копии пейзажей, жанровых картинок, женских головок.

— Что народ заглядывается на Еруслановых Лазаревичей, на Фому и Ерему,— говорит Чартков,— не удивительно. Но где покупа-

тели этих малеваний? кому нужны эти пейзажи?.. Какое-то притязание на несколько уже высший шаг искусства и глубокое его унижение.

Ремесленные изделия безымянных живописцев.

— Тупоумие, бессильная, дряхлая бездарность,— возмущается Чартков,— те же краски, та же манера, та же набившаяся, приобвыкшая рука, принадлежащая скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку!..

— Вот за этих мужиков и за ландшафтик возьму беленькую.— Возле художников оказывается хозяин.— Живопись-то какая! просто глаз прошибает; только что получены с биржи; еще лак не высох. Или вот зима, возьмите зиму! Пятнадцать рублей,— расхваливает он свой товар. — Прикажете связать их вместе и снести за вами? Где изволите жить? Эй, малый, подай веревочку.

Напуганный энергией владельца лавки, Пискарев, улучив момент, скрывается. Хозяин начинает упаковывать картины.

— Постой, брат,— останавливает его Чартков,— не так скоро. А вот постой, я посмотрю, что у тебя здесь делается,— он отходит в глубь комнаты.

Кричат торговцы, заливается гармошка.

Художник достает с полу наваленные, запыленные старые картины: старинные портреты, от которых мало что осталось, облупившиеся рамы, темные, подранные холсты.

— Сюда, батюшка, вот картины! — зазывает с улицы хозяин,— зайдите, зайдите; с биржи получены; еще лак не высох...

Никто не откликается на его призыв, и он идет к соседней лавке, подле которой стоит другой промышленник. Дождь уже прошел.

Чартков наклонился над запыленной картиной. Под густым слоем грязи смутно видно лицо старика азиата. Он пробует стереть пыль: чуть проступает цвет восточного орнамента — рукава халата, темная кожа руки.

Чартков выносит портрет из глубины лавки к выходу, на дневной свет. Проходившая мимо баба с покупками останавливается позади Чарткова. Повизгивает вдали шарманка, зазывают торговцы. Чартков вынимает из кармана платок и опускает его в стоящую подле дождевую бочку.

Мокрая тряпка проходит по лицу портрета. И сразу же слышится бабий крик.

Обернулся Чартков.

— Глядит, глядит! — вскрикивает женщина,— ей-богу, глядит!..

Божась и крестясь, она пятится, пропадает в толпе и показывается опять на улице, все еще открещиваясь.

Развеселившийся Чартков провожает ее взглядом и, продолжая посмеиваться, оборачивается к картине. Улыбка пропадает с его губ. Какое-то смутное, неприятное чувство овладевает им. Постепенно стихают, как бы удаляются звуки рынка.

— Что, батюшка, выбрали что-нибудь? — опять послышались все звуки повседневной жизни; хозяин стоит подле Чарткова.— А что же, возьмите портрет,— говорит он, увидев предмет внимания художника.

— А сколько? — спрашивает тот, без особого интереса.

— Да, что за него дорожиться? Десять рублей давайте!

Чартков, не отвечая, покидает лавку.

— Ну, да что ж дадите?

— Трешку,— говорит Чартков, чтобы отвязаться.

— Эк, цену какую завернули! Да за трешку одной рамки не купишь. Видимо, завтра собираетесь купить?! Господин, господин, воротитесь,— догоняет Чарткова уже на улице. — Гривенничек хоть прикиньте. Возьмите, возьмите, давайте деньги. Право, для почину только, вот только что первый покупатель. Так уж и быть, пропадай картина.

Возвращаются со службы чиновники*, плетутся извозчики. Чартков идет по набережной с картиной под мышкой.

— Зачем я его купил? — бормочет он на ходу.— На что он мне?— досада и ощущение пустоты охватывают его.— Черт побери! Гадко на свете!.

Картина скользит у него под рукой, он пробует нести ее на другой манер, но все неудобно. Порыв ветра. Художник минует длинный

* На полях: «Башмачкин».

и узкий переулок, вдали идет, чуть приплясывая, какая-то темная, смутная фигура с лесенкой на плече. Фонарщик появляется за спиной Чарткова — видна его вымазанная маслом и копотью одежда,— он прислоняет лесенку к фонарному столбу.

Смутные огни возникают в сумерках. Все приобретает какой-то призрачный характер. Отблески огней отражаются в мутной воде каналов, на крыльях зверей, сторожащих мосты. Громады зданий расплываются, отбрасывают тени, открываются двери в освещенные подъезды.

Чартков останавливается. Совсем иной город возникает перед художником, Нет деталей, одни только темные массы соборов, силуэты решеток и мостов.

Движутся, пересекаются тени, возникают новые оттенки.

Плохая упаковка картины разорвалась: виден угол портрета — часть опрокинутого вниз головой лица, один глаз. Чартков тащит портрет мимо проходных дворов, штабелей дров, помойки, на которой мяукают коты; он подымается по грязной, щербатой лестнице дома на пятнадцатой линии Васильевского острова. Он спотыкается на мокрых ступеньках. За одной из дверей, обитых рваной клеенкой, жилец разучивает на трубе одну и ту же короткую музыкальную фразу. Чертыхается измученный Чартков.

— Свечу,— говорит он, входя в свою унылую мастерскую.

— Свечи нет,— зевает его слуга Никита, взлохмаченный, только что очнувшийся от сна.

— Как нет?

— Да ведь и вчера не было,— Никита принимает от барина его жалкое пальто.— Да вот еще, хозяин был.

— Ну, приходил за деньгами? Знаю.

— Да он не один приходил.

— С кем же?

— Не знаю с кем... какой-то квартальный.

— А квартальный зачем?

— Не знаю зачем, говорит, что за квартиру не плачено.

— Ну, что ж из того выйдет?

— Я не знаю, что выйдет, он говорит, коли не хочет, так пусть, говорит, съезжает с квартиры, хотели завтра еще прийти оба.

— Пусть их приходят.

Ночь. Мастерская, тот же беспорядок. Валяются гипсовые слепки, начатая картина — головка Психеи. Храпит на все лады в своей каморке Никита. Чартков лежит на ободранном диване, накрывшись пальто. Холодно, изо рта идет пар. Из-под оборванных углов клеенки торчит вата, вылезают пружины.

— Терпи, терпи...— бормочет художник.— Понеси я продавать все мои картины и рисунки — за них мне за все двугривенный дадут.

Выползают из щелей тараканы.

В углу шуршат и скребутся мыши. Тараканы ползут по стене.

Бормочет Чартков:

— Да и кто купит, не зная меня по имени... Зачем я мучаюсь и как ученик копаюсь над азбукой, тогда как мог бы блеснуть не хуже других и быть таким, как они, с деньгами.

Храпит слуга, ползут тараканы, быстро пробежала за наваленными бумагами мышь. Тишина.

— Господи,— печально говорит Чартков,— да есть ли на свете судьба более жалкая, чем художника.

И вдруг он вздрагивает, прислушивается, будто кто-то его позвал. Но, кроме обычных звуков ночи, ничего не слышно. Чартков оглядывается кругом: та же торчащая из дыры пружина, белеют гипсовые слепки, неоконченные эскизы. Он встает с кушетки и ходит по комнате, укутавшись старым пальто. И опять, как бы что-то услышав, он оборачивается — ничего кроме хорошо известных предметов. И вдруг он вспоминает о портрете. Где он? Купленная картина стоит прислоненная к стенке, покрытая тряпкой.

Чартков подходит к своей покупке. То же неприятное чувство овладевает им. Он стоит подле закрытой тряпкой картины и вскрикивает.

Лица старика больше нет, нет и самой картины: за разбитой, облупившейся рамой — дыра: то, что было живописью, созданием ху-

дожника, размывается, распадается на смутные, чуть колеблющиеся мазки, уходящие в центре в глубину, тьму. Видение этой засасывающей дыры мелькает только одно мгновение. На лице художника выступает пот, ему разом стало жарко, он переводит дыхание. И тогда в комнате слышится чуть уловимый звук: легкий стук пальцев по стеклу.

Тяжело дыша, художник вглядывается в окно. За стеклом медленно выступает кусок восточной ткани, и пятно пропадает.

Чартков бросается к окну: никого нет. Он раскрывает окно и замирает.

Старик азиат в восточном халате, накинутом на нижнее белье, сидит на крыше, подвернув под себя ноги. Огромный город лежит под ним, монументы императоров на пустых площадях, колонны и статуи.

В старике нет ничего призрачного: халат, стеганный на вате — старый и потертый, материя местами расползлась, вылезают куски грязной подкладки; так же изношены и шлепанцы на ногах. Во всем его облике что-то гадко бесформенное, плюшкинское. Он неторопливо залезает в карман халата и темной, старческой рукой достает пригоршню червонцев; он начинает считать их, все время прибавляя к сумме еще какие-то проценты.

Над столицей империи слышится однообразный негромкий звон денег, старческое бормотание — одни только цифры, вычислительные термины, итоги сложно растущих сложений и запутанных умножений. Статуи стоят строем на крыше Зимнего дворца, замерли бронзовые императоры; сверху донизу увешаны фасады огромных домов вывесками торговых заведений. Мерно позвякивают деньги, бормочет старик азиат. Квадриги бронзовых коней; кариатиды подпирают балконы, горят огни над ростральными колоннами. И тот же мерный, однотонный звон, бесконечное нагромождение фантастически нарастающих процентов:

— ...Тысяча двести плюс три тысячи пятьсот... пятнадцать процентов на тридцать равняется... плюс двадцать три процента продленных... на тридцать четыре годовых... сто восемьдесят тысяч плюс...

И ничего рядом не стало. Все сгинуло, как морок. Те же грязные каналы на рассвете, и плывут баржи с товаром на продажу, и где-то далеко не то поют, не то плачут, лежа возле своих товаров, бородатые мужики, дети в домотканых рубахах. Песня чуть взметнулась на высокой стонущей ноте и ушла вдаль.

За окном уже свет. Крыши Васильевского острова, низкое хмурое небо.

Неубранная комната, сырость в самом воздухе. Художник в пальто, наброшенном поверх мятой рубахи, сидит на диване. Медленно бродят бесцветные, унылые фигуры квартального и домохозяина:

— Извольте сами глядеть, Варух Кузьмич, вот не платит за квартиру, не платит.

— Что ж, если нет денег? — еще не отойдя от сна, бормочет художник.— Подождите, я заплачу.

— Мне, батюшка, ждать нельзя,— повышает голос домохозяин.— У меня вот Потогонкин подполковник живет, семь лет уже живет; Анна Петровна Бухмистерова и сарай и конюшню нанимает на два стойла, вот какие у меня жильцы. У меня, сказать вам откровенно, нет такого заведения, чтоб не платить за квартиру. Извольте сейчас же заплатить деньги, да и съезжать вон.

Квартальный без какого-либо выражения на лице разглядывает картины:

— Да, уж если порядились, так извольте платить.

— Да чем платить, вопрос,— вяло отвечает Чартков.— У меня теперь ни гроша.

— В таком случае удовлетворите Ивана Ивановича изделиями своей профессии,— перебирает наброски квартальный.

Картины, большей частью недоконченные, наброски углем и сепией. Слышен голос квартирохозяина:

— Нет, батюшка, за картины спасибо. Добро бы были картины с благородным содержанием, чтоб можно было на стенку повесить, хоть какой-нибудь генерал со звездой или князя Кутузова портрет, а то вон мужика нарисовал, мужика в рубахе.

Вечно заспанный слуга появляется возле собственного портрета.

— Еще с него, свиньи, портрет рисовать; ему я шею наколочу: он у меня все гвозди из задвижек повыдергивал, мошенник.

— Вот посмотрите, какие предметы: вот комнату рисует. Добро бы уже взял комнату прибранную, опрятную, а он вон как нарисовал ее со всем сором и дрязгом, какой ни валяется.

Проходящие по лестнице люди, дворник, кухарка с кошелкой, остановились на площадке, услышав громкие голоса.

— Вот посмотрите, как запакостил у меня комнату, изволите сами видеть. Да у меня по семь лет живут жильцы, полковники, Бухмистерова Анна Петровна... Нет, я вам скажу: нет хуже жильца, как живописец...

— Да уж я вам скажу,— вмешиваются в разговор обыватели, заглядывающие в двери, почуяв скандал,— живописец, он всегда свинья свиньей живет.

— Нет хуже ихнего брата, художника...

— Просто не приведи бог...

— Да я бы их всех, да в Сибирь!..

— Хе,— говорит квартальный, задерживая внимание на изображении нагой натурщицы,— предмет того... игривый. А у этого зачем так под носом черно, табаком, что ли, он себе засыпал?

— Тень,— мрачно отвечает Чартков и подходит к окну.

Крыши, город, Нева.

— Ну, ее бы можно куда-нибудь в другое место отнести,— рассуждает квартальный,— а под носом слишком видное место.

— Да разве у него есть какое-нибудь понятие? — неодобрительно поддерживает давно небритый мрачный тип,— мазилы несчастные...

— А это чей портрет? Уж страшен слишком.

Смолкают толки. Чартков стоит у окна, не оборачиваясь.

— Будто он в самом деле был такой страшный; ахти, да он просто глядит.

Зашумели вошедшие. Чартков смотрит, как бредут по улицам прохожие, плетутся извозчики.

— Эх, какой Громобой! С кого вы писали?

— А это с одного...— бормочет Чартков, продолжая смотреть на улицу.

В комнате неожиданно слышится громкий треск, падение какого-то предмета, звон. Чартков оборачивается.

Под нажимом руки квартального кусок рамы портрета отломился, упал на пол и, вместе с ним вывалились свертки в синей бумаге, из одного посыпались деньги.

— Никак деньги зазвенели? — говорит квартальный.

Хозяин обернулся на набравшуюся публику:

— Чего тут надобно вам, господа хорошие? Позвольте узнать, почтенные?

Он мигом выставил за дверь компанию.

— А вам какое дело знать, что у меня есть? — спрашивает художник, подымая с пола свертки и монеты.

— А такое,— говорит квартальный,— что у вас есть деньги, да вы не хотите платить — вот что.

Хозяин, увидев богатство жильца, не прочь уладить историю, он что-то шепчет квартальному.

— Ну, я заплачу ему сегодня.

— Ну, а зачем же вы не хотели заплатить прежде,— удаляется квартальный вместе с хозяином,— да вот и полицию тоже тревожите?

— Потому что этих денег мне не хотелось трогать,— повышает голос Чартков.— Я ему сегодня же ввечеру заплачу и съеду с квартиры завтра же, потому что не хочу оставаться у такого хозяина.

Хлопнула дверь за ушедшими.

— В Сибирь бы их всех, и все дело...— слышен чей-то голос с лестницы.

— Слава богу, черт их унес! — Чартков прислушивается к удаляющимся шагам.

Пальцы разворачивают сверток: золотые монеты рассыпаются по столу.

В раме портрета, которую рассматривает Чартков — тайник: в одном ее боку выдолбленный желобок, задвинутый дощечкой.

— Нет,— говорит Чартков,— чей бы ты ни был, дедушка, а я тебя поставлю за стекло и сделаю тебе за это золотые рамки.

Он пересчитывает червонцы, потом ходит по комнате:

— Что с ними сделать?.. Теперь я обеспечен по крайней мере на три года, могу запереться в комнате, работать. На краски теперь у меня есть; на обед, на чай, на содержание...

Глаза Чарткова загораются, он говорит, еще сам не веря выпавшему на его долю счастью:

— Поработаю три года для себя, не торопясь, не на продажу...

В мастерской появились новые вещи; загрунтованные холсты на подрамниках; много чистых кистей и красок; на столе лежит и скромная еда: хлеб, колбаса.

Художник занят делом: на палитре смешиваются тона, краски выдавливаются из тюбиков, мазки ложатся на холст. Чартков работает с увлечением, видимо, уже много часов без перерыва. Он не причесан, не брит; в мастерской холодно, пальто наброшено поверх платья. Молодой человек то бормочет что-то под нос, то пробует насвистывать от радости.

Талант его очевиден, уже возникают образы будущей картины.

День на исходе. Чартков прерывает работу; он с аппетитом закусывает хлебом и колбасой. Никита вносит новый, только что купленный подсвечник, чиркает спичка. И одновременно с тем, как загораются свечи, еле слышно возникает музыка.

— Ступай-ка ты, голубчик, прочь,— Чартков дает слуге монету,— уходи себе чай пить или уж не знаю, что делай.

— Покорнейше благодарю,— кланяется Никита,— разве уж за ваше здоровье...

— Только быстро уходи,— прерывает его Чартков,— мигом, понимаешь?..

Он подходит к кушетке. Заскрипела, хлопнула дверь за слугой. Чартков приподымает подушку. Музыка слышится чуть яснее, лежат синие свертки; художник разворачивает один из них — блеснули золотые.

Опять кисть прикасается к полотну. Музыка, не становясь громкой, приобретает определенный характер. Это механические звуки: та же мешанина мотивов, что пробовала свистеть и хрипеть испорченная шарманка на Щукином дворе; теперь эта чепуха набирает силу, бездушную, мертвую звучность.

Цвет, которым был написан халат ростовщика, незаметно примешивается к тонам картины. Чартков останавливает кисть, прислушивается. Музыка то усиливается, то затихает, кажется, что ветер с улицы доносит заводную игру какой-то мощной пианолы — машины, придуманной, чтобы исполнять дурацкие галопы, барабанные марши, чувствительные романсы,— но случился просчет в конструкции, и мотивы мешаются, один нелепо налезает на другой; человеческие чувства обессмысленны, опошлены, но вся эта пошлость имеет какой-то ликующий, триумфальный характер.

Чартков подходит к окну.

Внизу зажигаются фонари.

В узких переулках появляются темные фигуры фонарщиков, они идут чуть приплясывающей походкой. Загораются новые огни.

Чарткову не работается; приведя себя перед мутным зеркалом в порядок, он выходит на лестничную площадку, колотит в дверь:

— А не разговеться ли нам после поста? — спрашивает он мерзнущего в своей каморке Пискарева; на веревке подле печки сушится белье; на стареньком мольберте начатая картина: синие и голубые тона, контуры женского лица.

— Это на какие же такие заработки? — недоумевает юноша.

— Не твоя забота,— напяливает на него шапку Чартков.— В путь, брат Пискарев, в дорогу! Прямо на Невский..

Приближается, чуть приплясывая, перепачканный фонарщик, вспыхивает запал; и другие фонарщики, чуть пританцовывая, выходят из мути переулков; разгораются огни, прибавляется света; щелкнули кнуты, зачмокали, зазывают седоков огромные кучера в кафтанах на вате; расплываются ореолы в тумане; вынырнул из мглы оркестр, пронзительным голосом выкрикнул французскую команду распорядитель, затопали ноги, зажил танцкласс; врывается не к месту хор из трактиров; гул, шум, бессвязные фразы.

Идут в нарядной толпе два молодых художника; возникают вывески, витрины торговых заведений; напомаженные приказчики вываливают шикарным жестом на прилавки вещи — самые модные, самые дорогие, только что из всех столиц, все, что можно купить, предлагается, навязывается; восковые куклы в парикмахерских выпучили синие глаза, окаймленные густыми, как щетки, ресницами; безупречно расчесанные, завитые парики; манекены — одни лишь сюртуки и фраки без голов и ног; только панталоны без туловищ; женские наряды, сапоги, туфли, перчатки и манишки — все приближается, поворачивается, выдвигается, выбрасывается на прилавки. Нет ничего живого, одухотворенного — вещи заполняют пространство, витрины полны едой — поросята с бумажными розами в зубах покоятся на серебряных блюдах, громоздятся горы гарниров; фазаны распустили свои райские перья; торчат, как величественные архитектурные постройки, торты; кондитеры выводят цветными кремами замысловатые вензеля и эмблемы.

Сияют лампионы, колеблются язычки свечей, витрины, как соборы, украшенные изваяниями бога торговли Меркурия с волшебным жезлом в руке и крылышках на ногах, британского льва, прилегшего у тюков, перевязанных канатами; «Английский магазин Никольса и Плинке», «...часов Г. Блазетти»; над единорогом, нагруженном ящиками: «...золотых и серебряных изделий Б. И. Кохендорфа», «...Барейтера и Ко». Буквы — рельефные, золотые, окруженные замысловатыми орнаментами; плоские с росчерками — то лицевой стороной на вывесках, то обратной — на стеклах витрин, за которыми люди, кареты, громады домов, монументы. Речь французская, немецкая, английская.

Мимо всего этого великолепия фасадов столицы проходят Чартков и Пискарев в своих бедных, помятых платьях. Они здесь чужие в нарядной толпе, среди важных лиц и внушительных фигур. Их видно лишь в просветах между экипажами; важные лакеи в цилиндрах и плащах поджидают господ, чистокровные рысаки косят огненными глазами;

Что-то нарушающее общий тон входит в цветовую гамму: медленно появляется сбоку причудливый орнамент, в лавке восточных шалей, развернутых на витрине, при особом освещении, появляется цвет, напоминающий халат старика азиата на портрете: за витриной видны идущие Чартков и Пискарев, и вдруг Пискарев дергает за рукав приятеля:

— Стой! — вскрикивает он.— Видел?

Теперь они стоят на фоне витрины; за стеклом ткани с восточными орнаментами, а в стекле отражается толчея прохожих, огни проезжающих экипажей.

— Да ты о ком говоришь? — вглядывается вдаль Чартков.

— О ней! О той, что в плаще.

В просвете между прохожими мелькнуло голубое и синее*— тона картины Пискарева.

— И какие глаза! Боже, какие глаза! Все положение и контура и оклад лица — чудеса.

Под светом фонаря еще более ярким, синеголубым кажется возникший на мгновение плащ.

— Что ты не идешь за ней, когда она тебе так понравилась?

— О, как можно! — смущается Пискарев.— Это, должно быть, очень знатная дама.

По черной лакированной плоскости кареты проходит отражение сине-голубого плаща.

— Простак! — насильно толкает его Чартков.— Ступай, простофиля, прозеваешь! — в последний раз загорелась и исчезла странная яркость и пестрота восточных шалей.

Тонкая девичья фигура в сине-голубом** плаще пропала в толпе прохожих, потом появился неуверенными шагами Пискарев, его грубо толкнули, он идет наперекор движению.

Девушка в плаще свернула в боковую улицу — тут движения меньше. Потом она пошла по набережной канала, мимо чугунной ограды, отражения фонарей колеблются в воде.

Пискарев идет, не в силах оторвать от нее глаза. Девушка замедляет походку и как бы невзначай чуть поворачивается к художнику. Решив, что она разгневана преследованием, молодой человек — и без того робкий по нату-

* На полях: «светлое».
** На полях: «светлом».

ре — вовсе теряется, он нелепо сворачивает в сторону, принимает неловкий вид, будто он поглощен вывесками на доме, а потом готовится повернуться и уйти в обратную сторону, но желание хоть в последний раз увидеть ее заставляет его посмотреть на нее.

В поднявшемся тумане все стало чуть голубым, синеватым. Плащ мелькает за чугунной оградой.

Пискарев бросается вперед, но незнакомки больше не видно. Он останавливается посередине улицы поперек движения и, забыв обо всем, оглядывается по сторонам.

— Разиня! Провинция! Куда тебя несет!..— кучера замахиваются кнутами на юношу в бедном платье, важные лица выглядывают из карет.— С дороги, деревенщина!.. Чтоб тебя! — щелкают бичи, кричат, привстав на седлах, форейторы, грозят кулаками лакеи на запятках, мелькают гневные лица, несется ругань, задранные морды коней, сдерживаемых на ходу, осатаневшие псы вырываются из рук хозяек, сидящих в экипажах, чтобы укусить нахала.

И вдруг вдали опять синеет плащ незнакомки. Пискарев устремляется за ним, мелькают фонари, вырастают огромные золотые буквы на домах. Незнакомка свернула за угол, и вслед за ней устремился юноша. Боковые улицы, скрипит, закачавшись от ветра, крендель над булочной, девушка придерживает руками полы плаща. Еще не переведя дыхания после бега, Пискарев следует за ней. Темнеют, пустеют улицы, уже нет прохожих, морда быка, наклонившего лоб и выпятившего рога, торчит у входа в мясную лавку; темная полустертая вывеска над подвалом: «Кушанья и чай». Пустынные глухие переулки.

Чартков продолжает свою прогулку; стараясь быть незамеченным, он заходит в подворотню, вдали продолжается бесконечный парад столицы. Художник залезает рукой в карман и разжимает пальцы: на ладони — золотые монеты, явь, а не сон.

И разом затрещала скороговорка слов: французские пополам с перевранными русскими — портной с балетной легкостью крутится вокруг Чарткова. На старой, мятой рубахе художника появляется бархатный жилет, затем другой, третий... сюртуки сменяются фраками.

Немецко-русская речь басом: сапожник опускается на колени и надевает на его грубо заштопанные нитяные носки лакированные полусапожки.

Теперь уже ничего не разобрать, кроме многократного повторения: «сэр!»; владелец английского шапочного магазина демонстрирует с ловкостью жонглера цилиндры, приказчик приносит еще более новые фасоны. Чартков уже гладко выбрит, одет по-модному. Как бы из-под земли слышится общий глухой гул, шум, рокот голосов, шуршание ног, проезжающих экипажей, пустых фраз — заводным ходом продолжается, не замирая ни на миг, парад столицы, Невский проспект; этот ход время от времени меняет скорости — перемены городского ритма чем-то напоминают смены мотивов в испорченной шарманке на Щукином дворе; весь этот звуковой ряд — иногда только фон, почти не различимый, иногда набирающий силу, приобретающий отчетливость.

Молодой художник еще не привык к новому платью: от движения рукой отлетает пуговица, от поворота головы расстегивается воротничок.

Он идет по Невскому, одетый так же, как все, в таком же фасоне шляпы, как у всех; на его руках такие же перчатки, как на всех руках. Ему мерещатся ликующие крики:

— Какой талант у художника Чарткова! Какая кисть у Чарткова! Виват Чарткову!..— восторженные приветствия, музыка исполняет туш. Этот морок звуков незаметно выплывает из реальных шумов улицы и бесследно пропадает в них.

Дорогой ресторан. За окнами — тоже неостановимое движение. Метрдотель с лицом дипломата склоняется в поклоне и подводит Чарткова к столику. Из-за узкой обуви художник чуть хромает. Появляются лакеи, сверкает сервировка. Не разбираясь в названиях блюд, Чартков тычет пальцем в самые дорогие цены в меню. Подкатывается другой

столик, возникает бутылка в серебряном ведре со льдом*.

Важные господа по соседству заканчивают ужин.

— Приехал я в столицу,— говорит один,— не в целях пустых развлечений, а чтобы искать приличного своему положению и званию места.

— В столице же, любезнейший Ковалев,— со значением говорит другой,— приходится прежде всего, ну, как бы это тебе половчее объяснить?..— он слегка шевелит пальцами, а потом дотрагивается кончиком указательного пальца до кончика носа, чуть пошевелив при этом ноздрями.

Заиграла приятная музыка.

— Понимаю,— мгновенно прерывает его Ковалев,— отлично понимаю, бесценный друг,— он с изяществом повторяет те же легкие движения,— держать нос, что называется, по ветру?..

— Вот, вот, а там и почуешь какое-нибудь местечко.

— Ну, вроде вице-губернаторского...—намекает Ковалев.

Склоняются лакеи; смена тарелок; новые кушанья; вино разливается по бокалам.

Негромкий гул голосов, приятная музыка. Чартков приступает к еде: лакей приподымает крышку, над миской вьется пар; художник незаметным движением сбрасывает под столом жмущую туфлю.

— Чартков! — раздается в это время возглас.— Ей-богу, Чартков! И как вырядился, голубчик!..— шумная компания входит в ресторан: все только что из театра.— Значит, успех? — восклицает один из них.— Знакомьтесь, господа: художник Чартков, будущая знаменитость! — поворачиваются головы.— Наш уважаемый издатель журнала, так сказать, «законодатель мод»!..

В музыке слышатся все те же странные, обрывистые переходы модных, лихих мотивов.

Большой стол. Чартков уже навеселе, командует новыми заказами. Общий шум; доносятся отдельные фразы:

— Как зовут эту молоденькую актрису, ты не знаешь?

— Нет, а очень недурна.

— Да, недурна; но все чего-то нет. Да, рекомендую: вчера нам подали свежий зеленый горох...

— Глупейшая история, — поворачивается к соседу издатель журнала,— проигрался я вчера в пух и в прах. Не ссудишь ли ты меня до четверга?

— Да мне самому ничего кроме семерок и валетов не шло. Гол как сокол; ну, а что ты скажешь насчет пьесы? Есть как будто остроумные реплики...

— Помилуй,— говорит скучным голосом литератор,— что ж тут остроумного? Что за низкий народ выведен, что за тон?..

— Однако некоторые хвалят...

— Да, говорят, живость наблюдения...

— Да ведь это все вздор,— вмешивается издатель журнала.— Это все приятели, приятели хвалят, все приятели!..

В зале дымно, музыка слышна громче, вина выпито много. Компания, дымя сигарами, вываливается в вестибюль. Гардеробщики выносят пальто и шляпы; за окнами виден проспект.

Чартков изрядно навеселе беседует уже на дружескую ногу с издателем и всовывает ему что-то в руку.

— Но только до четверга! — лениво говорит тот, опуская руку в карман и вдруг, взглянув вниз, начинает смеяться. Чартков стоит в одной туфле, на другой ноге — старый, штопанный чулок. Подбегает лакей с туфлей, хохочет компания. Музыка переходит с вальса на галоп, исчезают лица, шляпы, пальто, расплываются кольца дыма, а за стеклом вдали не то выступают какой-то особой походкой, не то танцуют прохожие, напоминающие манекенов, кучера отщелкивают бичами такт, покачиваются в экипажах господа и дамы.

Идут, пританцовывая, Чартков, издатель газеты и вся та компания, что, перейдя из одного ресторана в другой. уже изрядно навеселе.

Их несколько шатает из стороны в сторону, но они все продолжают свой путь вперед,

* На полях: «Жрут, пьют. За «сытый Невский». «Н(овый) В(авилон)».

новые знакомые приподымают шляпы — ритуал встреч и приветствий, и опять пустой, бесцельный ход, покачивающиеся цилиндры и взмахи рук в белых лайковых перчатках.

Уходит вдаль, становится едва слышной музыка. Теперь на экране только одно детское, счастливое лицо ничего не понимающего юноши-мечтателя: Пискарев следует за своим прекрасным видением. Он идет, ни о чем не думая, безмерно счастливый тому, что незнакомка позволяет ему сопровождать ее — хотя бы на расстоянии.

— Вы оказали мне доверие,— шепчет он,— поверьте, я рабски исполню все ваши повеления...

Сменились кварталы; они минуют проходной двор; вырастает четырехэтажный дом.

Незнакомка прикладывает к губам палец и скрывается в подъезде.

В тишине слышатся легкие шаги по ступенькам, дыхание Пискарева.

— Идите осторожнее,— тихо доносится сверху.

Он взбегает по вьющейся лестнице. С темной верхней площадки слышится негромкий стук; со скрипом приоткрывается дверь: наполовину видна фигура женщины со свечой в руке. Пискарев вслед за незнакомкой входит в дверь: прихожая, женщина со свечой бросает на него какой-то непонятный взгляд. В следующей комнате женщина раскладывает на столе карты, другая расчесывает длинные волосы гребнем подле зеркала; третья сидит возле фортепьяно.

Юноша оглядывается в недоумении. Где-то послышался мужской голос и женский смех, и все стихло. Незнакомка снимает шляпку и плащ. Не понимая долгого молчания Пискарева, она прямым взглядом, значительно улыбаясь, смотрит ему прямо в глаза.

— Вы оказали мне доверие,— шепчет он, забыв про обстановку,— поверьте, я понимаю, что какое-нибудь важное происшествие побудило вас вериться мне...

— Что, что?.. — спрашивает незнакомка.

— Я сделаю все, что в силах, и поверьте, больше...

Стук стула: другая женщина садится прямо перед его носом и рассматривает его. В это время грянуло расстроенное фортепьяно, пустилась в пляс одна из женщин, из коридора высунулся и что-то сказал басом полуодетый офицер.

— Боже мой, что это все? — спрашивает Пискарев.

Дребезг фортепьяно — та же смена модных мотивов, топот ног, скорчила рожу женщина, расчесывающая волосы, раскладываются по столу засаленные карты: дамы, валеты, короли... На стене висит сине-голубой плащ из простенькой материи, с убогими мишурными украшениями и жалкой претензией на наряды, выставленные в витринах. Теперь только одна эта сине-голубая дешевка с грязноватыми позументами занимает экран. Механический инструмент огромной силы подхватывает звуки расстроенного фортепьяно: гремит бессмыслица обрывков мотивов — пародии на человеческие чувства.

Лицо Пискарева во весь экран. Юноша идет по улице и плачет так, как плачут дети. Слезы катятся по его щекам, он не вытирает их, идет дальше, вперед, без цели. Оживает столица. Дребезжит телега. Откуда-то с реки возникла далекая песня, похожая на стон; кто-то кряхтит, кашляет, ругается. Маленький чиновник семенящей походкой идет на службу. Он не обращает никакого внимания на плачущего юношу, как никто здесь не обращает внимания ни на кого.

Долговязый цирюльник Иван Яковлевич выходит из своего заведения с узелком, где находятся его инструменты.

— Да ты только понимай: кого бреешь, сухарь поджаристый! — провожает его супруга.— Господин Ковалев у тебя один такой клиент; а я уже от трех человек слышала: что во время бритья так теребишь за носы, что еле держатся...

— Да что ты, Прасковья Осиповна,— отвязывается от нее цирюльник,— разве впервые?.

— От тебя пачкуна, пьяницы, бревна глупого все ожидать можно...— доносится обычная, вялая ругань.

Написанная на портрете темная старческая рука с набухшими венами минует бедные квар-

талы и въезжает в богатую часть города.

Этот темный кусок картины, написанный старым художником, движется на фоне фасадов домов, снизу доверху покрытых вывесками торговых учреждений, лавок. Появляются аристократические особняки.

Распахиваются двери роскошной квартиры: Никита тащит полотна, мольберты, узлы. В другом зале грузчики распаковывают ящики, рогожи с дивана и кресел.

Мимо больших окон с видом на Невский прогуливаются по начищенному паркету Чартков и только вошедшие дама с дочерью; их сопровождает ливрейный лакей.

— Об вас столько пишут, мсье Чартков,— говорит дама,— ваши портреты, говорят, верх совершенства. А где же ваши портреты?

— Вынесли, я только переехал еще в эту квартиру, так они еще в дороге... не доехали.

— Вы были в Италии?

— Нет, я не был, но хотел быть... впрочем, теперь покамест я отложил... Вот кресла; вы устали...

— Благодарю, я сидела долго в карете. А, вот, наконец, вижу вашу работу! — в соседней комнате Никита прислоняет к стене этюды и наброски.— C'est charmant, Lise, Lise, venez ici.— Она идет к дверям.— Комната во вкусе Теньера, видишь: беспорядок, стол, на нем бюст, рука, палитра; c'est charmant. А вот — женщина — quelle jolie figure! Lise, Lise! мужик в русской рубашке! смотри: мужик! Так вы занимаетесь не одними только портретами?

— О, это вздор. Так, шалил..., этюды...

— Скажите, какого вы мнения насчет нынешних портретистов? Не правда ли, теперь нет таких, как был Тициан? Нет той силы в колорите, нет той... Вы знаете, что мы приехали с тем, чтобы сейчас же начали с нее портрет.

На палитре оттенки (нрзб.) светлых тонов— для передачи почти фарфоровой прозрачности тела, слегка лиловых — цвет ее платья; кисть дотрагивается до красок, мазки ложатся на загрунтованный холст, на котором уже обозначены контуры. Чартков увлечен работой: позабыв про все, он пробует уловить цветную гамму — образ начинает получаться.

— Знаете ли,— за спиной художника слышится голос заказчицы,— я бы хотела, на ней теперь платье, к которому мы так привыкли, я бы хотела, чтобы она была одета просто и сидела бы в тени зелени, в виду каких-нибудь полей, чтобы стада вдали, или роща... чтобы незаметно было, что она едет куда-нибудь на бал или модный вечер...

Лакей несет через уже обставленные комнаты Чарткова поднос с дорогим фарфоровым чайным сервизом. Он минует вазы на подставках, драпировки.

— Я слышала, что кисть ваша отличается быстротой,— приближается голос дамы-заказчицы,— а Lise у вас в который раз?

— Еще немного,— просит художник, пробуя уловить кистью легкую желтизну кожи, чуть заметную голубизну под глазами модели,

— Ах, зачем это? это не нужно,— заходит за его спину дама,— у вас тоже... вот, в некоторых местах... как будто бы несколько желто, и вот здесь совершенно как темные пятнышки...

— Но эти-то пятнышки и желтизна именно разыгрываются хорошо, они и составляют приятные и легкие тона лица...

— Нет, Lise только сегодня немножко не расположена, и желтизны в ней никогда не бывает.

Дамы исчезают.

Чартков кладет палитру и кисти. Он прогуливается по своей пустой, роскошной квартире. Висят драпировки, вазы стоят на подставках. Старые эскизы попадаются ему на глаза — среди них начатая головка Психеи. От нечего делать он снимает с мольберта портрет, ставит эскиз и берется за кисть. У богини начинают появляться некоторые отвлеченные черты аристократической девицы, которую он писал.

Компания новых приятелей вваливается в квартиру,

— Смотрите! — раздался восторженный крик,— да это Lise! И как похожа, браво!..

— Но постойте,— пробует сказать Чартков.

— Молчи! Что способен понять художник в своем творении...

— И какая возвышенная идея!

Картина висит в гостиной у заказчицы. Множество гостей любуется искусством Чарткова.

— Как он понял душу Lise, изобразивши ее именно в облике Психеи!..

— Браво! браво! браво!

Пискарев ходит по своей каморке. В глубине чуть синеет начатая картина, стоящая на мольберте. Юноша садится на старенькую узкую кушетку.

Постепенно блекнут, затухают тона на картине. В тишине чиркает спичка; на полотне появляются желтоватые, красноватые колеблющиеся отсветы.

Горит свеча. Рука берет с табурета кисть. Тона на картине преображаются — теперь к ней прикасается большой художник. Все одухотворяется: из синевы начинает выступать таинственное и прекрасное лицо.

Пискарев увлечен работой. Теперь исчезла обычная для него робость, неуверенность. Негромкий стук в дверь. Юноша не обращает на него внимания. Стук повторяется более настойчивый.

Юноша оборачивается. Тихий, тревожный голос за дверью.

— Та барыня, у которой вы изволили быть, прислала за вами карету.

Пискарев открывает дверь: во мгле лестничной площадки склоняется в поклоне важный лакей.

— Послушайте, любезный,— говорит ему Пискарев,— вы, верно, не туда зашли. Вас барыня, без сомнения, прислала за кем-нибудь другим, а не за мною.

— Нет, сударь, я не ошибся,— со значением продолжает лакей.— Ведь вы изволили проводить барыню пешком до дому, что в Литейной, в комнату четвертого этажа?

— Я.

— Ну, так, пожалуйста, поскорее.— Они уже сбегают с лестницы.— Барыня непременно желает видеть вас и просить вас уже пожаловать прямо к ним на дом.

Лакей открывает дверцы кареты. Фонари и вывески понеслись за окошком.

Мчится, летит дорога. Пронеслись огромные дома, арки, дворцы, колонны. Откуда-то возникла и пропала песня*. Качается Пискарев в кабине кареты, обитой стеганой тканью такого же сине-голубого тона, как на его картине.

— Что это все значит? — бормочет юноша.— Что это может быть такое?..

Мелькает дорога, копыта лошадей; ветер вздымает их гривы.

Ярким светом бьют в глаза огни: лампы, люстры, свечи, все отраженное в множестве зеркал. Швейцары в ливреях вырастают перед Пискаревым, он идет мимо гобеленов, вверх по мраморной лестнице, под плафонами, расписанными великими живописцами. Накатывается гул, надвигается пестрота лиц, обнаженные плечи, черные фраки, седины сановников, мундиры, дипломаты с непроницаемыми лицами; важность замечаний; игривость шуток, вызывающих смех; мерный шум бесед — все это можно предположить по интонациям, но ни слова не разобрать и только иногда выплывает из общего шума какая-нибудь французская фраза. Человек в черном фраке взмахнул рукой, множество скрипачей прильнуло к своим инструментам, и пошел танец. Женская фигура, чем-то похожая на незнакомку, которую он встретил, понеслась по залу.

Пискарев хочет пробраться к ней, но ему не проскользнуть в этот несущийся круг; за первым вертится второй. Сгущаются темные тона, и перед юношей одни только черные фраки, одни лишь черные фалды мелькают перед ним. Выкрикнутая французская фраза, и вдруг пропало черное: одно только светлое — наряды женщин — самых нежных, светлых оттенков, расступаются фраки, вдали открывается фигура девушки.

— Это она! — восклицает Пискарев.— Ай, ай, ай, как хороша!

Чуть заметным движением глаз — только он способен уловить знак — она показывает, что узнала его.

Он идет к ней, и сразу же перед ним выра-

---

* На полях: «Навстречу кибитка с бурсаками».

стают мощные спины, дородные фигуры важных господ. Опять взмахнул рукой человек во фраке, вознесенный над толпой, и задвигались разом смычки, послышался высокий голос необыкновенной чистоты. Все обернулись, двинулись вперед к певице.

Пискарев оказался перед спинкой кресла.

— Вам было скучно? — слышит он голос незнакомки.— Я тоже скучала. Я замечаю, что вы меня ненавидите.

— Вас ненавидеть! Мне? Я...— он стоит за спинкой ее кресла; они не видят, а только слышат друг друга.

Аплодирует зал. Все опять пришло в движение. Перед креслом появляются фраки, мундиры, звезды. Все разом говорят на языке, который нельзя понять.

Шум на мгновение отдаляется, и тогда слышится шепот:

— Я уйду на другой конец зала, будьте там!

Пискарев идет, стараясь не потерять ее из вида — они движутся через залы, он один, она, окруженная толпой поклонников. Толпа прибавляется, и ее уже не видно. Пискарев пробует отыскать ее и неожиданно натыкается на зеркало: он видит свое отражение — бедный, старый замазанный красками пиджачок. Его охватывает стыд, он хочет найти выход, чтобы убежать.

— Вы здесь,— слышится ее голос, и он забывает обо всем. Теперь они стоят почти рядом в пустынной комнате — бал продолжается в зале.

— Я буду откровенна перед вами,— продолжает она,— вам, наверное, странными показались обстоятельства нашей встречи. Неужели вы думаете, что я могу принадлежать к тем... Я вам открою тайну: будете ли вы в состоянии никогда не изменять ей?

— О, буду! Буду! Буду!..

Пожилой человек в расшитом золотом мундире появляется подле нее, разговор на языке, которого нельзя понять, потом подходят другие важные люди, они уводят ее.

Пискарев пробирается через толпу, мимо столиков, за которым идет карточная игра. Слышны одни только термины игры, прибавления, вычитания. Записи мелком колонок цифр на зеленом сукне, щелканье колод карт, открывающиеся в игре фигуры.

— Где же она? — спрашивает проходящих Пискарев, но никто не поворачивается к нему.— Я не могут жить, не взглянувши на нее! — объясняет он людям, погруженным в игру. Никто не видит, не слышит его; только цифры, колонки цифр, стирание их и новые начисления на зеленом поле.

— Господа,— уже повышает голос юноша,— да вы хоть выслушайте меня!..

Никто не поворачивает головы. Пискарев пробует упрашивать, объяснять, умолять:

— Нет, нельзя же так, вы должны же меня понять: я не могу уйти, не увидев ее. Мне непременно необходимо ну хоть раз взглянуть на нее.

— Поймите же меня, обернитесь ко мне, выслушайте меня!..

Одни только спины, и нет ни одного человека, который услышал бы слова художника.

— Где же она, куда вы ее спрятали, покажите мне, как дойти до нее...

Пискарев идет через залы. И нет ни одного человека, который бы обернулся, посмотрел, выслушал его.

Другие лица — самые обычные лица прохожих, стертые нуждой, лишенные интереса, озябшие на улице.

Пискарев идет, наставив воротничок своего плохонького пальто. Он всматривается в обшарпанные дома. Слова, обрывки фраз:

— Что-то прохладно нынче...

— Говядина опять вздорожала...

Он входит в двери и оказывается в своей комнате.

В том же положении, как он заснул, он сидит на табурете. За окном уже светло.

— Зачем я проснулся? — говорит он. Как всегда, он подходит к окошку, открывает форточку. Кричит во дворе разносчик, кашель, шарканье ног. Фонарщик слезает с лесенки и отправляется дальше, марая по дороге своей грязной рогожей чиновника небольшого роста, чуть подслеповатого, идущего по улице.

Чиновник входит в департамент. Никто не оборачивается на него. Обычные слова:

— Что-то прохладно нынче...

— ...Говядина опять вздорожала...

Маленький чиновник придвигает свой стул и, не замечая компанию молодых людей, следящих за ним, садится; веселое оживление.

— Башмачкин, а поди-ка сюда, — не подымает на него глаз помощник столоначальника и сует ему под нос бумаги, — перепиши-ка побыстрее.

Он возвращается к своему столу, прыскают окружающие; обратив внимание на общее веселье, он неловко берется за фалды и чувствует приклеившуюся бумажку. Смех уже громче. И разом все утихают. Начальник департамента идет мимо столов.

Башмачкин склонился над бумагами, скрипит его перо, он всем существом ушел в переписку.

Он идет по улице. Пошел снег. Холодно. Он поеживается в своей изношенной одежде.

Той же семенящей походкой он подымается по черной лестнице. Из открытых дверей несется чад, Башмачкин проходит через кухню.

— Осадился сивухой, — бранится хозяйка, — одноглазый черт!.. — она хлопочет над плитой. Портной Петрович сидит на столе по-турецки, подвернув под себя босые ноги.

— Не лезет, варварка, — ворчит, он пытаясь продеть нитку в иголку, — уела ты меня, шельма этакая!..

— Здравствуй, Петрович, — робко говорит Башмачкин.

— Здравствовать желаю, сударь.

— А я вот к тебе, Петрович, того... — Комната полна чада из кухни, — он снимает с себя верхнее платье, — шинель-то, сукно... вот видишь, везде в других местах совсем крепкое, оно немного запылилось и кажется, как будто старое, а оно новое, вот только в одном месте немного того...

Вконец изношенная шинель.

— На спине, да вот еще на плече одном немного попритерлось, вот на этом плече немножко — видишь, вот и все. И работы немного...

— Нет нельзя поправить: худой гардероб! — портной рассматривает ветошь.

— Отчего же нельзя, Петрович, — упрашивает Башмачкин, — ведь только всего, что на плечах поистерлась, ведь у тебя же есть какие-нибудь кусочки...

— Да кусочки-то можно найти, кусочки найдутся: дело совсем гнилое, тронешь иглой — вот уж тотчас и ползет.

— Пусть ползет, а ты тотчас заплаточку.

— Да заплаточки не на чем положить, укрепиться ей не за что, подержка больно велика. Только слава, что сукно, а подуй ветер, так разлетится.

— Ну да уж прикрепи. Как же этак, того!..

— Нет, — говорит Петрович решительно, — ничего нельзя сделать. Дело совсем плохое. — Он отдает шинель. — Уж вы лучше, как придет зимнее холодное время, наделайте из нее онучек, потому что чулок не греет.

Акакий Акакиевич идет бедными улицами и бормочет:

— Этаково-то дело этакое... а я, право, совсем и предполагать не мог, чтобы оно было этак.

Он идет, ежась от холода.

— Вот такое уж, точно, никак неожиданное, того... этого бы никак... этакое-то обстоятельство!

Запутавшись в рассуждениях, он налетает на строительные леса.

— Чего лезешь, куда тебя несет, нелегкая! — мастеровой на верхней площадке сбивает облупившуюся штукатурку.

Опять идет Башмачкин, в еще более перемазанной, убогой шинели. Резкий порыв ветра. Акакий Акакиевич замедляет шаги; он нерешительно поворачивается и идет тем же путем назад.

— Как же, новую? — робко спрашивает он Петровича, — ведь у меня и денег на это нет.

— Да, новую, — продолжает свою работу Петрович.

— Ну, а если бы пришлось новую, как бы она того...

— То есть, что будет стоить?

— Да.

— Да три полсотни с лишком надо будет приложить.

— Полтораста рублей за шинель! — восклицает Акакий Акакиевич.

— Да-с, да еще какова шинель. Если поло-

жить на воротник куницу, да пустить капюшон на шелковой подкладе, так и двести выйдет.

— Петрович, пожалуйста, — говорит Акакий Акакиевич умоляющим голосом и снимает с плеч капот, — как-нибудь поправь, чтобы хоть сколько-нибудь еще послужила.

— Да нет, — не подымает голову портной, — это выйдет: и работу убивать и деньги попусту тратить.

Скрипят перья. Чиновники склонились над бумагами. Переписывает какое-то отношение Акакий Акакиевич.

Слышны его мысли:

— Петрович, конечно уж, это он... того, и и за восемьдесят рублей... восемьдесят... откуда же их, как это?....

Он чуть не делает ошибку и, смертельно перепугавшись, продолжает свое дело.

Ветер гуляет над столицей. Он несет листья с улиц, рябь проходит по воде. Прохожие надели теплые плащи, подняли воротники. Идет Башмачкин.

— Откуда же их, восемьдесят рублей того... — говорит он, ускоряя шаги, чтобы согреться.

Идет по обычным улицам множество людей, с обычной, стертой наружностью. Шаркают ноги по тротуарам, и слышится шепотом то, о чем думает Акакий Акакиевич, а может быть, большинство из этого?

— ...Без новых штанов уж никак...

— ...Старый долг сапожнику за приставку новых головок к старым голенищам...

— ...Швее заказать три рубахи...

— ...Откуда же это, того, как же это, того...

— Чаю ты мне теперь, того... — говорит Башмачкин, проходя мимо своей хозяйки, — знаешь, он как бы, этого, вреден для здоровья...

— Можно и не покупать его, чаю, — кивает головой старуха

В своей комнате Акакий Акакиевич заканчивает стирку белья и развешивает его на веревке.

Укутавшись в истертый халат, он сидит на стуле.

Слышно бормотание:

— Ну, того, к празднику, может... этого, сорок рублей, а того, вдруг... сорок пять...

В глазах его появляется подобие надежды.

Каморка Пискарева. Картина, над которой трудился юноша, изменилась: утратились черты реальности, гораздо более темными стали тона.

Юноша бросает работать. Он исхудал, давно не стрижен, не брит. Ему зябко. Он ложится на свою убогую кушетку и покрывается пальто.

Тишина.

— Не презирайте меня, — слышится шепот, — я вовсе не та, за которую вы принимаете меня.

Лежит с закрытыми глазами юноша.

Меняется его живопись: из бездонной синевы возникает нежность светлых тонов, чуть намечается облик женского лица.

— Взгляните на меня, — чуть яснее слышится голос, — взгляните пристальнее. И скажите: разве я способна к тому, что вы думаете? О нет, нет!

Лицо на портрете, уже более законченное.

— Пусть тот, кто осмелится подумать, пусть тот...

Размазываются краски, распадаются мазки. Реальная, начатая и брошенная картина.

— И зачем было просыпаться? — лежа с открытыми глазами, говорит Пискарев. — Зачем было и одной минуты не подождать: она бы, верно, опять явилась!..

Комната в сером, мутном беспорядке.

Пискарев встает, ходит по комнате, смотрит в окошко.

Во дворе водовоз льет воду из ведра. Кричит разносчик:

— ...Старого платья продать...

Ночь. Никого нет на улицах. Пискарев бродит по Петербургу. Темнеют памятники, чернеет ограда, мосты.

Пискарев останавливается подле паперти собора. Он садится, прислоняет голову к колонне.

— Боже, умилосердись, — просит он, — хоть на минуту, хоть на одну минуту, покажи ее!

Он закрывает глаза.

— А ну, вставай, это что тебе за место для спанья! — кричит на него будочник.

Опять без цели идет Пискарев.

Вдруг откуда-то сбоку появляется странно яркий восточный орнамент. Витрина магазинов персидских шалей. Пискарев еще более осунувшийся, вместе с другим художником огибает фасад дома, Пискарев по пути, указанному знакомым, заходит во двор, затем на черную лестницу.

— На что он тебе? —спрашивает персианин, сидящий, поджав ноги, на кушетке.

Пискарев молча протягивает ему часы.

— Только не больше горсти, на одну затяжку. — Персианин отсыпает ему табак из большой коробки в меньшую.

Пискарев в своей каморке, торопясь, закручивает цигарку; жадно затягивается. Он курит, сидя на табурете, прислонившись головой к стене.

— Не презирайте меня: я вовсе не та, — слышится тихий голос удивительной чистоты и красоты звука, — за которую вы принимаете меня. Взгляните на меня, взгляните пристальнее и скажите: разве я способна к тому, что вы думаете?..

Пискарев открывает глаза.

Он опять, наставив воротник, идет по улице в толпе уставших, озабоченных людей. Проходят Башмачкин и Петрович. Несколько задержавшись, как бы в неуверенности Акакий Акакиевич заходит в бедную лавку.

— Лучшего, сударь... — шепчет ему портной, — уж вы мне поверьте...

Приказчик отмеривает аршином коленкор.

— Да он еще лучше шелку, — продолжает Петрович, — казистее будет на вид.

— Куницы мы покупать не станем, — они проходят мимо самых дешевых лавок, — но здесь есть кошка, издали она точно будет как куница...

Кричат разносчики, у входа в лавки подержанных вещей выставлено все то, что изношено, изорвано, замарано.

Пискарев сидит у себя в каморке. В блюдечке пепел, последний дымок тает в воздухе. Юноша подходит к холсту. Он берется за краски, кисти. На его плечо опускается тонкая женская рука; кругом становится светлее, в комнате опрятно, солнце светит в окошко.

И нет ничего. Все по-старому.

Но теперь на лице юноши появился какой-то новый свет. Новая мысль увлекает его.

— Может быть... — говорит он, — какой-нибудь случайный ужасный случай... а движения души ее склонны к раскаянию... может быть, она желала бы сама...

Улыбка появляется на его лице, он берет бритву, мыло.

Он уже побрился; в стареньком сундучке, который когда-то укладывала его мать, лежит чистая рубаха*. Юноша чистит щеткой свое платье. Теперь он, несмотря на худобу, выглядит уже по-иному.

— Неужели равнодушно допустить ее гибель? — он берется за шапку. — Может быть, стоит только протянуть ей руку?..

Быстрыми шагами, со светлым лицом он идет по улицам.

— Меня никто не знает,— разговаривает он сам с собой, — да и кому до меня дело...

— Слепая раззява! — орет слезающий с лестницы фонарщик, на которого, заглядевшись, натыкается Пискарев. — Куда тебя несет!..

Юноша меняет дорогу, ему показалось, что вдали виден тот дом.

— Да и мне нет дела до них...— шепчет он, не глядя на проходящих, как никто из проходящих не смотрит на него. Но дом оказывается другим, и юноша уже теряет надежду: при дневном свете все выглядит иначе. Он не знает, как продолжать поиски, поворачивается, неуверенно делает несколько шагов и находит тот самый дом.

— Если она изъявит чистое раскаяние... — шепчет он, подымаясь по лестнице на четвертый этаж.

— Ах! — удивляется та самая девушка, открывая ему дверь. — Зачем вы убежали тогда от нас?

* На полях: «Воспоминания Украины».

Он идет за ней мимо неубранного стола, грязной посуды, опрокинутых пустых бутылок.

— А я только теперь проснулась, — оборачивается она, — меня привезли в семь часов утра. Я была совершенно пьяна.

Девки высовывают заспанные лица из дверей, они прислушиваются к разговору.

— Правда, я беден, — объясняет, торопясь, Пискарев, — но мы станем трудиться; мы постараемся наперерыв один перед другим улучшить нашу жизнь, — он смотрит на нее. — Нет ничего приятнее, как быть обязанным во всем самому себе. Я буду сидеть за картинами, ты будешь, сидя возле меня, одушевлять мои труды.

Скрипят двери в коридоре, появляются обитательницы заведения.

— Ты будешь вышивать или заниматься другим рукоделием, — увлекается юноша, — и мы ни в чем не будем иметь недостатка.

— Как можно! — презрительно обрывает его девушка. — Я не прачка и не швея, чтобы стала заниматься работою.

— Женитесь на мне! — подхватывает с наглым видом другая женщина. — Если я буду женою, я буду сидеть вот как! — она принимает глупую мину, которая вызывает смех всех подруг.

Опять бренчит фортепьяно.

Здесь кончается текст сценария, правленный Г. М. Козинцевым. Далее — эпизоды и фрагменты, извлеченные из рабочих папок.

Хозяин дома и квартальный стучат в двери комнаты Пискарева.

— Вот пускай их жить, живописцев, — жалуется хозяин. Господин Пискарев!.. — колотит он в дверь. — Поверьте, неделю уже как не выходит.

— Хм, — бормочет квартальный, — тут что-то, знаете ли...

Собираются кухарки, другие жильцы выходят на лестницу.

— У меня какие жильцы, — продолжает хозяин. — Потогонкин подполковник живет, Анна Петровна Бухмистерова сарай и конюшню...

Квартальный налегает плечом: треск, дверь открывается. На полу лежит тело юноши. Несколько в стороне валяется бритва.

Древние сфинксы с отбитыми носами встают из темной Невы. Кареты, блистающие черным лаком, подъезжают к императорской Академии художеств. Кучера лихо осаживают коней; дамы в драгоценных мехах сходят с подножек экипажей; лакеи растворяют двери: идут и идут посетители.

Толпа движется по коридорам; гул множества голосов. Повернулись головы, почтительный шепот:

— Чартков!.. Господа, сам Чартков!..

— Смотрите, смотрите, вот он, Чартков...

Постаревший, сильно раздобревший Чартков окружен значительными лицами. Тут и преуспевающие служители муз с длинными волосами, в бархатных сюртуках, меценаты с звездами на фраках, разодетые дамы.

Чартков, не торопясь, подписывает протянутую ему литографию — его портрет.

— Почтеннейший наш Андрей Петрович...

— Глубокоуважаемый Андрей Петрович...

— А позвольте-ка, — вяло припоминает он, — этот Копьев, не знал ли я его в давние годы?.. Что, что? Вы говорите, что он жил как отшельник? Уединившись от света?.. Но способствует ли такая жизнь развитию таланта?..

Они минуют огромные полотна академической школы в дорогих золотых рамах — древние римляне, боги и богини — и, не торопясь, входят в двери выставочного зала.

Чартков оборачивается, удивленный непривычной тишиной. По торжественному безмолвию, по выражению множества лиц можно понять, что сейчас происходит какое-то событие. Чартков, не совсем еще сообразив в чем дело, принимает давно выработанную мину знатока и не спеша подходит к полотну. За его спиной и за другими спинами возникают — не надолго видимые и только частями — фрагменты живописи — сияющий свет неба, далекий пейзаж, фигура человека на горизонте.

Увидеть картину сколько-нибудь полностью нельзя, можно только понять ее влияние на зрителей.

Лицо Чарткова теряет свое застывшее выражение: пропадает тусклая окаменелость

взгляда, судейская напыщенность — что-то от прежнего художника, нищего обитателя чердака на пятнадцатой линии Васильевского острова оживает в его глазах. Он забывает о всем окружающем, о себе — перед ним искусство: живопись, а не то ремесло, которое он в совершенстве постиг.

Неподвижно, затаив дыхание, стоит он перед картиной. Слышится легкий шум — новые люди входят в зал, но и они смолкают. Долгая тишина.

В глубине помещения, позади от колонн, подальше от толпы, появляется Копьев, его тащит за руку приятель, а он отбивается. Он мало изменился, только щека завязана платком, у него болят зубы или он делает вид, что болят, чтобы ему не надоедали.

— Черт меня дернул, — злится он, — эту мазню надо бы подальше запрятать, а не...

— Хоть молчи ты, — упрашивает его приятель, — в землю кланяюсь, молю, не хули ты своего божьего дара.

— Да ну вас всех... — огрызается Копьев и вдруг единым махом пропадает за дверью.

Он забирается в какую-то темную нишу и молча вытягивается на стоящей там скамье.

Толпа все растет. Из зала выходит Чартков, как всегда, он становится центром внимания.

— Кажется, это, однако ж, копия? — осторожно говорит один из знатоков.

— Помилуй, как копия? — удивляется другой, — да где ты мог что-нибудь подобное видеть?..

— Да, конечно, правда, нельзя отнять таланта от художника, — постепенно приходит в себя Чартков, — есть кое-что...

Группа взволнованных людей протискивается через толпу:

— А где Копьев?.. Кто знает, где найти его?.

Копьев все так же лежит на деревянной скамье; кто-то случайно спотыкается об ее угол, чертыхается и видит автора.

— Видимо, — продолжает уже своим обычным тоном Чартков, — что он хотел выразить что-то, однако же, что касается до главного...

— Это все приятели, приятели хвалят, все приятели! — оборачивается сильно раздобревший редактор журнала, — я уже слышал, что его чуть не в Рембрандты суют... Просто друзья и приятели...

— Дорогу, господа, наш дорогой Андрей Петрович...

Чартков влезает в шинель, услужливо поданную ему учениками, отобравшими ее из рук швейцара. Он идет, автоматически кивая головой. За толпой мелькает вдали нескладный Копьев, вобравший голову в воротник, тайком ускользнувший от поклонников.

Он выходит в сумерки к набережной, к далекой реке.

— Нет, нет... — говорит он, качая головой, — разве это... нет, нет, до дела еще куда как далеко...

Он один, никем не узнанный, не замеченный, идет по набережной Мойки, останавливается, смотрит на дом на другой стороне.

— Как-то мы с ним здесь целую ночь провели. — слышны голоса проходящей компании.

— И как сейчас помню, ну не шла мне, понимаешь, карта...

— Это с кем же ты играл?

— Да с ним же, покойным поэтом...

Удобно покачивается в карете Чартков; за окнами проходят улицы. И вдруг он ударяет кулаком в стенку кареты:

— Скорей, болван!..

Кучер, ничего не понимая, замахивается кнутом, кони прибавляют рыси.

— Тебе говорят, дурак, гони! — хриплым голосом кричит Чартков, — скорее, говорю, во всю прыть...

Карета мчится через площадь.

Из мути переулков, приплясывая, выходят чумазые фонарщики, и над далекими шпилями, крестами, статуями вспыхивают запалы, загораются огни.

Мимо фонарей мчится карета Чарткова, она вливается в поток других экипажей.

Распахиваются двери полутемной квартиры: Чартков, не снимая шинели и шапки, идет через переднюю, швейцар с канделябром в руке освещает ему путь.

— Свету, — тяжело говорит Чартков, — еще свету!.. — Появляются лакеи, чиркают спички. — Неси свечей,— приказывает Чарт-

ков, — еще неси! Зажигай, все что ни есть, зажигай!..

Он идет через залы, увешанные портретами его кисти. Мигает множество свечей, запалы ползут к люстрам. Чартков вглядывается в портреты: ни одного живого лица, одни лишь манекены, обряженные в парадные костюмы, мундиры, бальные туалеты. Множество канделябров и люстр освещает эту галерею мертвых душ. Кладбище сословий мертвецов, отраженное в зеркале такого же мертвого искусства. Нет ни мысли, ни чувства в этих позах, лицах князей, богачей, светских дам, помещиков. Бездушный мир, бездушное, купленное за деньги, гладкое и умелое ремесло.

— Снимай, — говорит без выражения Чартков.

Никто не движется.

— Все снять, — повторяет хозяин, — вынести. Вон убрать, долой...

И больше нет ничего. Пустые стены, один тучный рано постаревший человек.

— Боже мой, — говорит Чартков, тяжело дыша, — погубить так безжалостно лучшие годы, истребить, погасить искру огня...

Не торопясь, так он уже давно привык, он ставит на станок загрунтованный холст, берет отяжелевшими руками палитру, кисти.

Чартков приближает лицо к полотну. На лбу выступают капли пота. Он пробует работать.

Видно только его лицо. Но все вокруг него — пустые залы, видные вдали, — начинает оживать чуть слышными звуками, множество людей нашептывают одни и те же ничего не значащие слова:

— ...Я бы хотела... сидеть в тени зелени, в виду каких-нибудь полей, чтобы стада вдали...

— ...У вас в некоторых местах как будто желто...

— Мне, понимаете ли вы, хотелось бы не в обычном, а... что ли говоря, в момент, так сказать, вдохновения...

— Выдающееся, небывалое дарование Чартков..

— Нет, Lise только сегодня... желтизны в ней никогда не бывает.

— Простоты, простоты чтобы больше...

— Хвала вам, Чартков!.. Виват Андрей Петрович!..

— Но мне говорили, что вы пишете за один-два сеанса, а я уже позирую...

— На торжественный обед...

— ...Кисть, достойная Тициана...

— ...Что же касается руки, то она может опираться на книгу...

На полотне появляются наметки одних и тех же внешних мертвых форм. И опять он стирает краски и уже теряет силы, разум.

А кругом него, то усиливаясь, становясь разборчивыми, то уходя в общий неразличимый гул, слышатся толки, мнения, слова заказчиков, фразы рецензий, тостов на вечерах в его честь, и ко всему примешивается, как еле ощутимый подземный гул, механический орган, исполняющий без перерыва мешанину модных мелодий.

Лицо без устали и без результата трудящегося уже много часов художника, пробующего уйти от движений кисти, ставших уже механическими, затверженными.

Эти движения постепенно приобретают ритм И кисть становится подобной палочке дирижера.

Он один в зале — множество огарков в канделябрах, люстрах, множество тусклых дымков вьется, чадит.

Он уже не пишет, а только двигает кисть.

Из всех дверей выходят модели художника. Они принимают затверженные позы, поворачивают лица к художнику. И начинается их механический танец, парад манекенов — всех возрастов, от детей до старцев.

Чартков сидит один подле измазанного красками холста.

— Но точно ли был у меня талант? — стонет он. — Не обманулся ли я? — Он поднимается, идет в другие комнаты, в последней — прислоненные навалом к стене, его старые работы. Чартков садится на корточки, рассматривает их.

Наброски, эскизы, незаконченный портрет слуги Никиты...

— Да, — с отчаянием бормочет Чартков, — у меня был талант. Везде, на всем видны его признаки и следы...

Он роется в папках, отодвигает полотна на подрамниках, и вдруг взгляд его останавливается.

Под отодвинутыми в сторону, отброшенными старыми эскизами и набросками открывается запыленная картина, которую он давно купил в Щукином дворе. Глаза азиата ростовщика смотрят на него.

На лбу Чарткова выступают капли пота, его охватывает озноб.

Глаза ростовщика Петромихали смотрят на художника. Пропадает постепенно пыль, глаза на мгновение загораются неестественно живым блеском, и сразу же начинают исчезать: мазки краски сходят с полотна, теряются контуры, остаются одни только первые прикосновения кисти, и вот уже ничего нет — одно только загрунтованное полотно.

Конец 1-й серии

Ложатся новые яркие мазки, образуется какая-то масса, форма приобретает определенность: на полотне появляется изображение носа.

Последнее, нежнейшее прикосновение тоненькой кисти: на ноздре обозначается небольшой прыщик.

Надпись:

Марта 25 числа.

Вторая надпись:

Случилось в Петербурге.

Третья надпись:

Необыкновенно странное происшествие.

Раннее утро. Муть и слякоть.

Цирюльник Иван Яковлевич с небольшим свертком в руке быстрыми шагами идет по улице. Проезжают тяжело груженные ломовики, у входа в церковь толпятся нищие, проходит артель штукатуров.

Иван Яковлевич останавливается у ворот и, оглянувшись, пробует положить узелок, но в это время навстречу ему идут люди, и цирюльник побыстрее уходит в другое место.

— Куда идешь? — слышит он вопрос знакомого. — Кого так рано собрался брить?

Играет во дворе шарманка, кричат торговцы.

Иван Яковлевич разом быстро положил сверток и свернул в сторону. Его остановил крик:

— Эй! Подыми. Вон ты что-то уронил.

Благодарно кланяясь, цирюльник подбирает сверток и идет дальше. Отпираются лавки. Иван Яковлевич остановился на Исаакиевском мосту, осмотрелся, нагнулся на перила будто бы посмотреть под мост: много ли рыбы бегает, и потихоньку швырнул узелок.

Иван Яковлевич в облегченном состоянии, даже улыбаясь, идет по улице.

— А подойди сюда, любезный! — слышит он голос с другой стороны моста.

Важный квартальный надзиратель в треугольной шляпе, со шпагою, подзывает его к себе.

— Желаю здравия вашему благородию!

— Нет, нет, братец, не благородию: скажи-ка что ты там делал стоя на мосту?

— Ей-богу, сударь, ходил брить, да посмотрел только, шибко ли река идет.

— Врешь, врешь! Этим не отделаешься. Изволь-ка отвечать!

— Я вашу милость два раза в неделю или даже три готов брить без всякого прекословия.

— Нет, приятель, это пустяки! Меня три цирюльника бреют да еще за большую честь почитают. А вот изволь-ка рассказать, что ты там делал?

Квартальный свистит. Бегут издали два будочника.

Иван Яковлевич бледнеет. На его лице ужас.

Сгущается туман.

В тумане плывет по Фонтанке баржа с дровами. Мужик на палубе слышит чихание. Оборачивается. Никого. На палубе лежит узелок, который Иван Яковлевич бросил с моста. Узелок оживает. Он сжимается и потом расходится. Слышны какие-то странные звуки, будто кто-то собирается чихнуть. Чихание. Этот звук подхватывает музыкальная фраза. Как будто кто-то поет голосом сильно в нос.

Коллежский асессор Ковалев просыпается, потягивается. Пока мы видим его со спины.

Ковалев, потягиваясь, идет по комнате, что-то насвистывая (тот же мотив, что так странно исполнялся узелком). Он подходит к зеркалу и шарахается.

— Воды! — кричит Ковалев. Вбегает баба с водой и, посмотрев на Ковалева, крестится. Ковалев протирает полотенцем глаза:

— Точно, нет носа! Совершенно гладкое место. Преглупое, ровное и гладкое место. Подай одеваться, скорее.

Метель несется по Петербургу. Крутится снег над памятниками, над пустынными площадями.

Майор Ковалев, закрыв лицо носовым платком, быстрыми шагами приближается к какому-то господину в треуголке, лица которого не видно, так как воротник шинели поднят. Лакей открывает дверцу кареты, важный господин заносит ногу на подножку кареты, но в это время Ковалев подходит к нему:

— Милостивый государь, — решительно обращается к нему Ковалев, — я настоятельным образом требую, чтобы вы вернулись на свое место, поскольку вы есть мой нос.

— Как вы смеете, милостивый государь, — гундосым тенором верещит господин, — судя по вашим пуговицам, вы служите в другом ведомстве, да у вас и чин другой.

Пляшут одни только восковые манекены в витринах парикмахерской, за ними пускаются в пляс манекены, одетые в сюртуки и модные платья.

Машет кнутом кучер. Мчатся в метели конские морды. Занавеска на оконце кареты открывается: виден один только нос в треугольной шляпе.

Бежит, прижав к лицу платок, Ковалев.

Нос высовывается из-за купола Исаакиевского собора.

И опять Чартков с картиной под мышкой идет по Петербургу. Ветер дует ему в лицо, несется снег, но он идет, ни на кого не глядя, прижимая к себе покупку.

Встречные снимают шляпы, кланяются.

— Что стало с Чартковым?

— Говорят, им овладела страсть к коллекционированию. На всех выставках он скупает лучшее.

— Он и людей перестал замечать, одни только картины стали для него жизнью.

Идет, ни на кого не глядя, Чартков.

Он, не раздевшись, идет один по пустой квартире. Мольберт. На нем появляется картина.

Чартков вглядывается в нее.

Тихая музыка. Движется, льется солнечный свет, оживают краски, нежнейшие оттенки цветов, выступают детали, видно все искусство художника. И тогда в этот мир с криком вонзается нож. Чартков режет, кромсает холст, и уже нет картины: лоскутья полотна, дыры, сквозь которые видна пустая анфилада комнат.

Нежная, мечтательная музыка. Башмачкин сидит в своей холодной каморке, укутавшись в потрепанный демикотоновый халат. Изо рта идет пар, но Башмачкин чуть улыбается. В мягком свете за его спиной возникает неясный образ чего-то большого, светлого; рукава на теплой подкладке обнимают плечи Акакия Акакиевича, и кошка, совершенно нохожая на куницу, прижимается к его щеке, на мгновение он оказывается в теплых объятиях шинели, отгибаются полы, и стеганый коленкор на подкладке сверкает так, как шелку и не снилось.

И все сгинуло. Счастливое лицо Башмачкина: ему тепло, уютно.

Из мглы перед ним опять возникает новая шинель и протягивает ему навстречу свои мягкие рукава, зыбь проходит по сукну самого лучшего сорта.

Департамент. Башмачкин переписывает бумаги. Улыбка изредка появляется на его губах. И вдруг он ужасается; чуть-чуть не сделал ошибку.

— Башмачкин! — Он вновь несет стопки бумаг для переписки.

Он проходит по сумеречной улице. В витрине выставлены ветчина, колбасы, сыры.

Башмачкин останавливается на несколько минут, не в силах оторваться от вида еды. Но

он отворачивается от витрины. В свете фонаря — мелькнула его будущая шинель, помахала ему рукавами, чуть похлопала кошачьим воротником и унеслась вдаль. Башмачкин идет вслед за видением.

С особенной лихостью заиграла во дворе шарманка.

Башмачкин открыл двери: стоит Петрович с огромным, аккуратно завернутым пакетом в руках.

Шарманка исполняет все свои мотивы подряд.

Лицо — гордое, счастливое — Башмачкина. Открывается постепенно вся его фигура: он идет в новой прекрасной шинели. Портной издали провожает его взглядом, потом прибавляет шаг и, обогнув косыми переулками, встречает Башмачкина в лицо.

Башмачкин окружен чиновниками в вестибюле.

— У Акакия Акакиевича обновка!

— Вы только посмотрите!..

— Нет, господа, это уж нужно вспрыснуть!

— Н-нет, того,.. — смущается Башмачкин, — это ведь вовсе и, как бы это, не новая, это же старая...

Смех, восклицания.

— Так и быть, — говорит помощник столоначальника, — я вместо Акакия Акакиевича даю вечер; я же, как нарочно, сегодня именинник.

Акакий Акакиевич стоит, застенчиво улыбается. Кругом него мелькают лица чиновников, надевают на него новую шинель.

Приносят шампанское, и Башмачкин подносит бокал к губам. Гремят аплодисменты. Что-то даже дерзкое появляется в его глазах, а все уже разошлись. Слышен шум, гитара, звон бокалов в соседней комнате.

Он проходит по комнате, где стоит карточный стол. Цифры. Записи. Слова, в которых он ничего не понимает; он проходит по комнатам, но никто уже не обращает на него внимания. Он возвращается в переднюю, ищет свою шинель: ее нигде нет. Он находит ее лежащей на полу. Он осторожно чистит ее и надевает. На его лице опять счастливая улыбка: ему тепло.

Гремит, сверкает Невский, Башмачкин идет в своей шинели мимо витрин и карет. Улицы меняются — более пустынные, и вот уже нет прохожих. Нет и фонарей. Деревянные дома, заборы, сугробы.

Из-за забора чуть высунулась какая-то голова в примятой шапке.

Башмачкин обернулся на шорох. Никого нет. Несколько встревожившись, он выходит на пустырь. За дырами в заборе видно, как движутся какие-то тени. Что-то прошумело, заскрипел снег.

— Нет, — пробормотал Башмачкин, — лучше уж, того, и не глядеть.

Он попробовал ускорить шаги, потом задержался, и опять слышит, как скрипит снег под ногами. Он закрывает глаза и так делает несколько шагов.

Усатые люди выросли перед ним.

— А ведь шинель-то моя! — Один из них схватил его за воротник, другой показывает ему кулак: — А вот только крикни!

Шинель срывают, кто-то дает Башмачкину коленкой под зад, и он кубарем летит в снег. В ту же минуту вскакивает. Вдали в тьму исчезают люди, и пропадает его шинель.

— Как же это, того, люди, этого, помогите же!.. — кричит он.

Шинель волочится в руках грабителей, и вот уже один из них накинул ее на себя, и весь покрыт ею.

— Караул! — бежит и кричит Акакий в снежную пустоту. — Это ведь как же эдак... — Нет слов у его горя, но он бежит и выкрикивает в ночь свои бессвязные предлоги и плачет.

— Грабят!.. Шинель-то новую, ведь я ее только что... это как же, помогите!..

Бесконечные огромные дома, увешанные вывесками.

Башмачкин поскользнулся, упал в сугроб и опять, вскочив, бежит по столице. Уже мчатся извозчики, идут прохожие, но никто не обращает внимания на незначительную фигурку, пробующую хоть что-то объяснить бессвязными словами.

Он бьет кулаками в дверь, появляется сонная хозяйка:

— К квартальному, — кричит она.

— Нет, не к квартальному, а к частному, — слышны чьи-то другие слова, — нужно уж прямо к частному.

— А почему поздно возвращались домой? — слышен строгий голос.

— Да у меня же, того, новую шинель...

— Отвечайте на вопросы! Где были? В непотребном доме, небось, были.

— Что вы, то есть как это,— пробует объясниться Башмачкин.

— Дак нечего сударь, в вашем-то возрасте...

Стоит Башмачкин в вестибюле департамента в своем стареньком капоте, дрожа от холода. Шепчутся и прыскают от смеха молодые чиновники.

— Ну нет, стыдно, господа, — вмешиваются пожилые, — тут предмет не для потехи. Предлагаю посильную складчину.

— Верно, — сразу же соглашается другой, — обязательно складчину! Прошу — лист бумаги, перо. Кто, так сказать, первым...

Сцена снимается только на крупном плане.

— Я бы с радостью, но мы недавно подписывались на портфель директору.

— Запишите и за мной: двадцать копеек. Жаль, что начальник отделения побудил нас подписаться на какую-то книгу.

— Она вовсе дрянь была. Это же его приятель написал.

Смех. Все постепенно расходятся.

— Нет, к квартальному обращаться нельзя, — говорит кто-то из сочувствия, — шинель, может быть, и найдут. Но уж она останется в полиции, это уж факт, что останется. Нет, тут уж надобно обратиться к значительному лицу.

Чердак полон дыма. Всю ночь художники праздновали отъезд одного из своих собратьев в Италию. Его работа премирована этой поездкой. Гул голосов, споры.

— Еще не понимаешь ты всей глубины Рафаэля...

— Нет низкого предмета для художника...

— Да тут, брат, только одна лихая замашка кисти, и ничего больше...

— В ничтожнейшем художник так же велик, как и в великом...

Художники спускаются по лестнице. Разговоры об Италии, красках юга. Все прощаются с уезжающим, желают ему удачи и счастья.

— Не в гостиную понесу я мои картины, их поставят в церковь. Кто поймет меня, поблагодарит, не поймет — все-таки помолится богу. Светского человека нечего винить, что он не смыслит в живописи; зато он смыслит в картах, знает толк в хорошем вине, в лошадях— зачем знать больше барину? Еще, пожалуй, как попробует того да другого, да пойдет умничать, так и житья от него не будет!

Россия. Лица, лица, лица — бородатые, морщинистые, стертые жизнью.

— Да что вы пристали ко мне с этой картиной,— отбивается от приятелей со свойственной ему не очень приятной манерой Копьев. — Пустые пробы кисти. Прошлое, пустое дело... Он жмет протянутые руки. — Может быть, то, что теперь у меня на мысли... Да рано говорить... Тут надобно... Спасибо, друже Аполоне, что заплатил за меня сапожнику, а то, право, не в чем было бы ехать. Вот какие знатные чоботы...

Отходит дилижанс. Копьев взбирается на плохонькое место на империале. Поплотнее закутывается в пальто. Зябко.

Рожок кондуктора.

Дремлет Копьев, упрятав голову в воротник, он теперь похож на какую-то нахохлившуюся птицу.

— Да, это-то будет уже дело, — бормочет он. — Хватит расходоваться на пустяки.

Исчезает столица, окраина, одна только огромная, изъезженная, исхоженная дорога впереди.

Взметнулась издали и ушла вдаль песня.

Какая-то хитрая рожа вылезает вдруг на экран и говорит прямо в зал:

— И что это все за невидаль такая, и это у кого же хватило ума такое вот показывать, или того хуже, скажу я вам, эдакую дрянь, дребедень, пустолочь с экрана нести?..

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Бесстрашный атаман» (по мотивам повести И. Всеволожского «Хуторская команда»), 8 ч.
Автор сценария В. Голованов. Режиссеры-постановщики В. Дьяченко, Г. Иванов. Главный оператор В. Боганов. Главный художник И. Лукашевич. Композитор Г. Гладков. Звукооператор А. Павлов.
В главных ролях: Станислав Франио, Андрей Гусев, Юра Ковалев, Ваня Купцов, Саша Сафонов, Коля Абраменков, Саша Андронов, Юра Трейвиш, Илья Киселев, Сережа Киселев, Алеша Норин, Сережа Комаргалов, Юра Поляков, Н. Русланова, Ю. Волынцев, А. Шаляпин, Ю. Назаров, В. Шаповалов, Т. Носова.

«Иван Васильевич меняет профессию» (по мотивам пьесы М. Булгакова «Иван Васильевич»), 9 ч.
Авторы сценария В. Бахнов, Л. Гайдай. Режиссер-постановщик Л. Гайдай. Главные операторы С. Полуянов, В. Абрамов. Главный художник Е. Куманьков. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Р. Маргачева.
В главных ролях: Ю. Яковлев, Л. Куравлев, А. Демьяненко, С. Крамаров, Н. Селезнева, Н. Белогорцева-Крачковская, Н. Кустинская, В. Этуш, М. Пуговкин, С. Филиппов, Э. Бредун, А. Вигдоров, В. Грачев, Н. Гурзо, И. Жеваго, А. Калабулин, Н. Маслова, А. Подшивилов, В. Уральский, В. Шульгин.

«И на Тихом океане...» (по мотивам «Партизанских повестей» В. С. Иванова), 10 ч.
Авторы сценария А. Горохов, Т. Иванова, Ю. Чулюкин. Режиссер-постановщик Ю. Чулюкин. Главные операторы Г. Шатров, Р. Рувинов. Главные художники Н. Маркин, Ю. Царев. Композитор О. Фельцман. Звукооператор Н. Кропотов.

В главных ролях: А. Кузнецов, В. Авдюшко, Л. Соколова, В. Филиппов, Л. Поляков, С. Мартынов, А. Смирнов, В. Уан-Зо-Ли, Н. Подгорный, Е. Шутов, С. Курилов, Д. Масанов, К. Головко, В. Титова, С. Голованов, В. Басов, А. Арженников, В. Колпаков, Д. Нетребин, Е. Райков, А. Мирошников, И. Савкин, Г. Микеладзе, Д. Орловский, Г. Николаенко, В. Пицек.

«Молчание доктора Ивенса», 8 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Б. Метальников. Главные операторы Ю. Сокол, В. Бондарев. Главный художник Л. Перцев. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Я. Потоцкий.
В главных ролях: С. Бондарчук, Ж. Болотова, И. Скобцева, Л. Оболенский, И. Кузнецов, Б. Романов, О. Кродерс, Г. Плацен, П. Пяулокас, В. Хлевинский, В. Скоморовский, Алеша Крюков.

«Совсем пропащий» (по мотивам романа Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна»), 10 ч.
Авторы сценария В. Токарева, Г. Данелия. Режиссер-постановщик Г. Данелия. Главный оператор В. Юсов. Главный художник Б. Немечек. Композитор А. Петров. Звукооператор И. Зеленцова.
В главных ролях: Р. Мадянов, Ф. Имокуэде, Е. Леонов, В. Кикабидзе, В. Басов, И. Скобцева, Е. Верулашвили, Н. Сайко, И. Попова, М. Ершов, А. Лория, Я. Абаров, И. Рыжов, А. Файт, А. Абрамов, Н. Горлов, А. Ерофеев, А. Елизаров, А. Рибайтис, Л. Платонов, Ю. Чернов, Ю. Стренга, В. Ивашов, А. Лебедев, А. Обухов, Г. Ялович.

«Товарищ генерал», 9 ч.
Авторы сценария Е. Габрилович, М. Колосов, Т. Вульфович. Режиссер-постановщик Т. Вульфович. Главные операторы С. Рубашкин, Г. Абрамян. Главный художник В. Гладников. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор Р. Собинов.

В главных ролях: И. Ледогоров, Г. Куликов, В. Шульгин, П. Махотин, В. Осенев, Р. Куркина, О. Гобзева, З. Славина, И. Класс, А. Преснецов, Ю. Волков, Ю. Волынцев, Ш. Газиев, В. Задубровский, М. Кислов, В. Кашпур, В. Павлов, Б. Кордунов, Б. Руднев, Л. Кулагин, Р. Лигерс.

«Тихоход», 2 ч.
Автор сценария В. Аграновский. Режиссер-постановщик В. Плоткин. Главный оператор Ю. Авдеев. Главный художник С. Портной. Композитор М. Минков. Звукооператор И. Майоров.
В главных ролях: В. Иванов, Н. Русланова, Г. Юхтин, Г. Корольков.

«Человек в штатском», 10 ч.
Авторы сценария Д. Быстролетов, В. Журавлев. Режиссер-постановщик В. Журавлев. Главный оператор Т. Лебешев. Главные художники А. Бергер, С. Меняльщиков. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор Н. Калениченко.
В главных ролях: Ю. Будрайтис, Н. Гриценко, И. Скобцева, Л. Хитяева, В. Дружников, А. Масюлис, В. Кенигсон, О. Голубицкий, Я. Грантинь, В. Козел, Э. Изотов, Л. Виккел, А. Иванов, Ф. Яворский, Н. Агапова, К. Забелин, А. Хвыля, А. Соловьев, В. Грачев, В. Балон.

«Чиполлино» (по мотивам сказки Джанни Родари), 9 ч.
Авторы сценария С. Маршак, Т. Лисициан. Режиссер-постановщик Т. Лисициан. Главный оператор Д. Коржихин. Главный художник Е. Галей. Композитор В. Казенин. Звукооператор М. Лексаченко.
В главных ролях: Д. Родари, С. Елистратов, В. Басов, Р. Зеленая, А. Панова, В. Кердимун, Н. Малишевский, В. Белокуров, Г. Вицин, Р. Ткачук, Г. Георгиу, Р. Рудин, А. Смирнов, Н. Крач-

ковская, В. Байков, Е. Мельникова, В. Колпаков, А. Кубацкий, П. Винник, А. Кузнецов, М. Смирнова, К. Моисеенко, К. Семочкина.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«За облаками небо», 10 ч.
Авторы сценария Ю. Принцев, Ю. Егоров. Режиссер-постановщик Ю. Егоров. Главный оператор Е. Давыдов. Главный художник П. Пашкевич. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор Н. Озорнов.
В главных ролях: Г. Сайфулин, Л. Малеванная, С. Никоненко, Н. Хонина, И. Ясулович, Е. Санаева, Н. Волков, В. Дворжецкий, М. Глузский, Ю. Назаров, Б. Белов, В. Сафонов, А. Кочетков, С. Михин, И. Неганов.

«Капля в море», 7 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Я. Сегель. Главный оператор В. Архангельский. Главный художник А. Дихтяр. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор В. Приленский.
В главных ролях: В. Телегина, З. Федорова, З. Василькова, Н. Сергеев, Н. Горлов, Л. Алешникова, А. Алейникова, Н. Самсонова, В. Ферапонтов, П. Постникова, Оля Кисляр, Саша Белоусов, О. Байдукина, А. Масленников, С. Сафонов, Ю. Чекулаев.

«Таланты и поклонники» (по одноименной пьесе А. Н. Островского), 9 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик И. Анненский. Главный оператор М. Кириллов. Главный художник Н. Сендеров. Композиторы Т. Хренников, А. Чайковский. Звукооператор В. Ерамишев.
В главных ролях: С. Пелиховская, О. Хорькова, Л. Губанов, Н. Гриценко, А. Белявский, Н. Терентьева, В. Богин, Е. Лебедев, Р. Пашков, Г. Абрикосов, Ю. Саранцев, А. Шенгелая, В. Чернакова.

Киностудия «Ленфильм»

«Всадник без головы» (по мотивам романа Майн Рида), 11 ч.
Авторы сценария В. Владимиров, П. Финн. Режиссер-постановщик В. Вайншток. Главный оператор К. Рыжов. Главные художники Г. Мекинян, Я. Ривошш. Композитор Н. Богословский. Звукооператор Т. Силаев.
В главных ролях: Л. Савельева, Э. Нуньес, Э. Сантиэстебан, О. Видов, А. Луго, А. Юкскюла, И. Петров, А. Годинес, Роландо Диас Рейес, А. Милокостый, П. Лесли, Фара Мария.

«Плохой хороший человек» (по повести А. Чехова «Дуэль»), 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик И. Хейфиц. Главный оператор Г. Маранджян. Главный художник И. Каплан. Композитор Н. Симонян, Звукооператор И. Вигдорчик.
В главных ролях: О. Даль, В. Высоцкий, Л. Максакова, А. Папанов, Г. Корольчук, А. Азо, А. Меликджанян, Л. Малиновская, Ю. Медведев.

«Сломанная подкова» (по мотивам произведений Жюля Верна), 8 ч.
Авторы сценария В. Владимиров, П. Финн. Режиссер-постановщик С. Аранович. Главные операторы Е. Шапиро, Д. Долинин. Главный художник Ю. Пугач. Композитор Р. Гринбладт. Звукооператор Г. Беленький.
В главных ролях: С. Юрский, М. Неелова, В. Разумовский, В. Паукште, Б. Бабкаускас, Я. Томинг, Л. Эяльмяэ, А. Эскола, С. Соколов, В. Скулме.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Черный капитан», 9 ч.
Авторы сценария Ю. Лукин, О. Ленциусе, В. Степанов. Режиссер-постановщик О. Ленциусе. Главный оператор Б. Мясников. Главные художники А. Мамонтов, В. Бескровный. Композитор И. Шамо. Звукооператор К. Коган.
В главных ролях: А. Голобородько, И. Борисова, Л. Сердюк, Е. Гвоздев, М. Тягниенко, С. Сергейчикова, В. Волков, С. Полежаев, Р. Александров, И. Будрайтис, И. Сретенский, М. Юрасова.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Облака», 8 ч.
Автор сценария Б. Лобков. Режиссер-постановщик Б. Степанов. Главный оператор В. Николаев. Главный художник В. Кубарев. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Т. Жук.
В главных ролях: Е. Герасимов, И. Саввина, Л. Дуров, Ю. Смирнов, М. Соломина, Е. Меньшов, Е. Николаев, Б. Гитин, И. Рыжов.

Рижская киностудия

«Афера Цеплиса» (по роману Павила Розита «Цеплис»), 10 ч.
Автор сценария В. Лоренц. Режиссер-постановщик Р. Калнынь. Главный оператор Г. Скултэ. Главный художник У. Паузер. Композитор М. Заринь. Звукооператор В. Лычев.
В главных ролях: Э. Павулс, Г. Цилинский, Х. Данцберг, Р. Разери, А. Силинь, В. Страуме, Р. Загорский.

«Капитан Джек», 8 ч.
Автор сценария Ю. Яковлев. Режиссер-постановщик А. Неретниеце. Главный оператор З. Дудиньш. Главный художник В. Шильдкнехт. Композитор В. Баснер. Звукооператор А. Патрикеева.
В главных ролях: И. Минките, М. Подгурская, Д. Банионис, В. Зандберг, Р. Брикштис, А. Лиепиньш, Э. Пиекусс.

Литовская киностудия

«Геркус Мантас», (по мотивам трагедии Ю. Грушаса), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Автор сценария С. Шальтянис. Режиссер-постановщик М. Гедрис. Главный оператор И. Томашявичюс. Главный художник А. Ничюс. Звукооператор П. Липейка. Композитор Г. Купрявичюс.
В главных ролях: А. Шурна, Э. Плешките, А. Масюлис, С. Петронайтис, П. Пяулокас, А. Вощикас, А. Вокач, В. Паукште, Г. Карка, Д. Лапенене, В. Шинкарюкас.

«Подводя черту», 10 ч.
Авторы сценария Г. Кановичюс, С. Шальтянис. Режиссер-постановщик Р. Вабалас. Главный оператор И. Грицюс. Главный художник А. Шважас. Композитор А. Апанавичюс. Звукооператор И. Батунерис.
В главных ролях: Э. Космаускас, А. Матуленис, Н. Лепешкайте, Д. Руткуте, Г. Кураускас, К. Виткус, М. Карклялис, А. Добкявичюс.

Киностудия «Таллинфильм»

«Кровавый камень», 8 ч.
Авторы сценария М. Оямаа, Л. Реммельгас. Режиссер-постановщик М. Оямаа. Главный оператор М. Дороватовский. Главный художник Х. Клаар. Композитор К. Кикерпуу. Звукооператор Х. Ляянеметс.
В главных ролях: А. Барчас, М. Микивер, Г. Федотова, А. Ильд, С. Рулли, Р. Аллаберт.

«Сойти на берег», 9 ч.
Авторы сценария А. Борщаговский, К. Кийск. Режиссер-постановщик К. Кийск. Главный оператор Ю. Гаршнек. Главный художник Х. Аррак. Композитор Л. Веэво.
В главных ролях: Л. Сяалик, У. Пуцитис, Л. Мерзин, Р. Быков, В. Кузнецова, Ж. Сухопольская, И. Губанова, В. Титова, А. Суснин, Н. Крюков, Л. Гурова.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Веселый роман», 7 ч.
Авторы сценария О. Размадзе, А. Салуквадзе, Л. Хотивари. Режиссер-постановщик Л. Хотивари. Главный оператор Д. Маргиев. Главный художник Д. Такашвили.

Композитор Г. Цабадзе. Звукооператор Р. Кезели.

В главных ролях: И. Хвичия, Х. Котрикадзе, Р. Гиоргобиани, М. Цулукидзе, Е. Чохели, М. Чахава, З. Лапарадзе, Д. Абашидзе.

«Саженцы», 9 ч.

Автор сценария С. Жгенти. Режиссер-постановщик Р. Чхеидзе. Главный оператор А. Майсурадзе. Главные художники З. Медзмариашвили, Т. Крымовская. Композитор Н. Габуния. Звукооператор Д. Ломидзе.

В главных ролях: Р. Чхиквадзе, М. Месхи, М. Корели, С. Такайшвили, З. Боцвадзе, З. Капианидзе, М. Вашадзе, С. Стрелков, К. Кавсадзе.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Д. Джабарлы

«Фламинго, розовая птица», 9 ч.

Автор сценария А. Кафаров. Режиссер-постановщик Т. Таги-заде. Главный оператор З. Магерамов. Главный художник М. Усейнов. Композитор А. Ализаде. Звукооператор В. Санин.

В главных ролях: Г. Мамедов, Ш. Бурханов, Т. Таги-заде, Л. Шихлинская, Г. Турабов, И. Рыжов, С. Гусейнов, Ш. Алекперов, Р. Азимов, М. Шейхзаманов, Т. Ксенофонтова.

«Я вырос у моря», 7 ч.

Автор сценария О. Оруджев. Режиссер-постановщик Я. Эфендиев. Главный оператор З. Магерамов. Главные художники Ф. Курбанова, Ф. Ахадов. Композитор Х. Мирза-заде. Звукооператор К. Сеидов.

В главных ролях: Т. Мирзоев, Т. Турабов, А. Кадырев, Р. Авимов, Г. Рагимов, С. Самиров, А. Алиев, Д. Алиев, Ч. Кулиев, Б. Караев, А. Папакова, А. Султанов, М. Гейдаров, А. Аббасов.

«Фитиль» № 130 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Кто виноват?» («Мосфильм»). Автор сценария М. Захаров. Режиссер-постановщик В. Карен. Главный оператор Н. Васильков. Главный художник Б. Чеботарев. В ролях: Л. Сухаревская, Р. Зеленая, В. Байков, Ю. Медведев, В. Березуцкая, В. Носик.

«Для тех, кто не спит» (ЦСДФ). Автор сценария Ю. Алексеев, С. Киселев. Режиссер и оператор С. Киселев.

«Риск» («Мосфильм»). Автор сценария Э. Угулава. Режиссер-постановщик Б. Яшин. Оператор В. Листопадов. Главный художник Б. Чеботарев. В ролях: Т. Мурина, В. Павлов.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 131 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Новые памятники» (Куйбышевская студия кинохроники). Автор сценария А. Тараскин. Режиссер-постановщик В. Косачевский.

«Розетка» («Мосфильм»). Автор сценария В. Панков (Машкин). Режиссер В. Карен. Оператор Н. Васильков. Художник Б. Чеботарев. В ролях: В. Байков, Л. Караш, Ю. Соковнин.

«Контроль по-министерски» («Центрнаучфильм»). Автор сценария В. Цеков. Режиссер-оператор Д. Федоровский.

«Мусор» («Центрнаучфильм»). Автор сценария М. Ранькова. Режиссер-оператор Д. Федоровский.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 132 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Тысячный посетитель» («Мосфильм»). Автор сценария Б. Ларин. Режиссер В. Попов. Оператор А. Дубинский. Художник Б. Чеботарев. В ролях: Е. Весник, А. Колягин.

«Ненадежные партнеры» (Куйбышевская студия кинохроники). Автор сценария А. Столбов. Режиссер-оператор В. Косачевский.

«Помехи в цехе» («Союзмультфильм»). Автор сценария М. Яковлев. Режиссер И. Аксенчук. Художник В. Лалаянц. Оператор Я. Топер.

«Юные странники» (ЦСДФ). Автор сценария Б. Фиониасов. Режиссер-оператор К. Широнин.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор Л. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Вольная птица», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Болгария).

Автор сценария Георгий Мишев. Режиссер Людмил Кирков. Оператор Георгий Русинов. Художник Недю Недев. Композитор Борис Карадмичев.

В ролях: Филипп Трифонов, Елена Райнова, Невена Коканова, Кирил Господинов, Асен Георгиев.

«Мертвый край» («Мальчик уходит»), 9 ч.

Производство «Мафильм» (Венгрия).

Авторы сценария Иштван Гаал, Петер Надаш. Режиссер Иштван Галл. Оператор Янош Жомболаи. Художник Фанни Кеменеш. Композитор Андреш Сёлёши.

В ролях: Мари Теречик, Иштван Ференци, Ирма Паткош.

«Ловкость рук, ваше величество!» («Украденная битва»), 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР) и «Баррандов» (Чехословакия).

Автор сценария и режиссер Эрвин Штранка. Оператор Отто Ханиш. Художники Йохен Келлер, Ярослав Кршка. Композитор Зденек Лишка.

В ролях: Манфред Круг, Херварт Гроссе, Мария Малкова, Ярослав Саторански, Йозеф Кемр, Гелена Ружичкова.

«Я вам покажу!», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Автор сценария Гюнтер Менерт. Режиссер Рольф Лозанский. Оператор Рольф Зоре, Петер Зюринг. Художник Клаус Винтер. Композитор Карл Эрнст Зассе.

В ролях: Фридхельм Барк, Франк Вуттиг, Кармен Пиох, Манфред Карге, Хельга Лабудда, Хайнц Баренс, Ангелика Валлер.

«Пал цветок сливы», 8 ч.

Производство студии художественных фильмов (КНДР).

Автор сценария Мин Бен Сон. Режиссер Рю Хе Сон. Оператор Цой Тхе Кук. Художник Ли Хе Ир. Композитор Ра Кук.

В ролях: Ким Чжон Сик, Ким Рен Чжо, Чжон Ду Ен, Кил Сон Ен, Хван Сок Бок, Хо Ен Ран.

«Все в спешке», 8 ч.

Производство творческого коллектива «План» (Польша).

Авторы сценария Марек Новаковский, Зигмунт Хюбнер. Режиссер Зигмунт Хюбнер. Оператор Мечислав Левандовский. Художник Хелена Добровольска. Композитор Кжиштоф Садовский.

В ролях: Тереса Кжижановска, Тадеуш Янчар, Богдан Эймонт.

«Путешествие за улыбку» («Путешествие, оплаченные улыбкой»), (по одноименной повести Адама Бахдая), 8 ч.

Производство творческого коллектива «Панорама» (Польша).

Автор сценария Адам Бахдай. Режиссер Станислав Ендрыка. Оператор Станислав Лот. Художник Болеслав Камыковский. Композитор Ежи Матушкевич.

В ролях: Хенрик Голенбевский, Филип Лободзиньский, Алина Яновска.

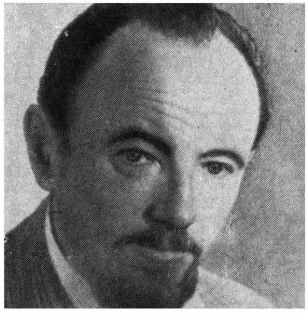
О присуждении Республиканских премий Литовской ССР 1973 года в области литературы и искусства

Постановление ЦК КП Литвы и Совета Министров Литовской ССР

Центральный Комитет КП Литвы и Совет Министров Литовской ССР, рассмотрев представления Комитета по Республиканским премиям Литовской ССР в области литературы и искусства, постановляют присудить Республиканские премии Литовской ССР 1973 года:

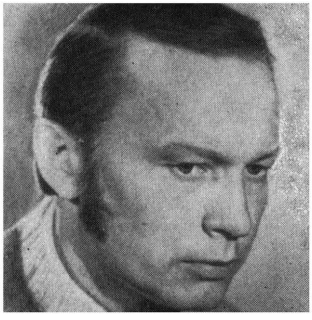
В области кинематографии

...М. Гедрису, режиссеру-постановщику; Э. Плешките, исполнительнице роли Котрины; И. Томашявичюсу, главному оператору; С. Шальтянису, автору сценария; А. Шурне, исполнителю роли Мантаса — за создание кинофильма «Геркус Мантас».

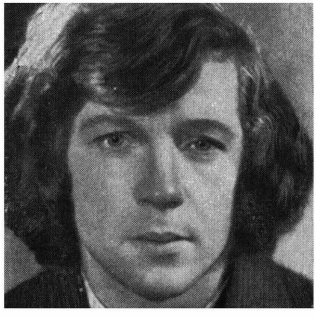


М. ГЕДРИС

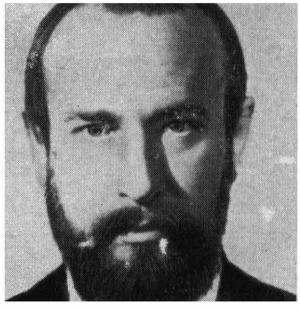
Э. ПЛЕШКИТЕ



И. ТОМАШЯВИЧЮС



С. ШАЛЬТЯНИС



А. ШУРНА

ИСКУССТВО КИНО 10
1973

Индекс 70402